REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

6

QRG

VOL. 2 – JUNIO 2002

REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

Dirección, redacción y administración
Calle 11 # 160 e/ K y L - Vedado
La Habana (Cuba)
tel.: (537) 832 75 81-3 - fax: (537) 832 22 33
e-mail: edpablo@eventos.cip.cu
revista@mogno.com

Directora general
Irma Armas Fonseca

Directores culturales
Dario Mogno, Manuel Pérez Alfaro

Redacción
Gladys Armas Sánchez
Fermín Romero Alfau

Diseño
Tony Gómez

Ilustración de cubierta
Primera aparición en 1974 de Alack Sinner de
José Muñoz y **Carlos Sampayo**

La **Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta** es el órgano oficial del **Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana**. Su periodicidad es trimestral: sale el 15 de marzo, el 15 de junio, el 15 de septiembre y el 15 de diciembre de cada año. El precio de cada ejemplar es de 10 $MN en Cuba, de 3 US$ en los demás países. La suscripción anual individual cuesta 40 $MN para el envío en Cuba, 12 US$ para el envío a los demás países. La suscripción anual para las instituciones cuesta 20 US$ sea en Cuba sea en los demás países.

©2002-2004 Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta / Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana.

© Las ilustraciones que aparecen en este número son propiedad de sus autores.

Fotomecánica e impresión: Departamento técnico de la Editorial Pablo de la Torriente.

ISSN: 1683-254X

Pablo de la Torriente
Editorial

Índice

Editorial **61**

EXPERIENCIAS

Ernesto Priego
Taller del Perro: por una historieta de autor **63**

Ricardo Peláez
La onomatopeya **68**

HISTORIA

Cristian Eric Díaz Castro
La historieta en Chile (1) **75**

DIÁSPORA

Manuel Barrero
Viñetas desarraigadas. La hégira de historietistas latinoamericanos a otros mercados:
el caso de Argentina **93**

PERSPECTIVAS

Waldomiro Vergueiro, Lucimar Ribeiro Mutarelli
La novela gráfica como una opción sustentable para la industria de historietas de países en desarrollo. El caso del artista brasileño Lourenço Mutarelli **105**

EMPEÑO CIVIL

César Carrizo
Unhil, Unión de Historietistas e Ilustradores de Tucumán.
La historia argentina en pedazos de historietas **114**

«È un mondo difficile. Che vita intensa! Felicità a momenti, futuro incerto» es el incipit *en italiano de «Me cago en el amor» del español Antonio de la Cuesta, más conocido con su nombre de arte Tonino Carotone, asumido en homenaje al grande cantautor napolitano Renato Carosone, fallecido hace poco más de un año (¿conocen, recuerdan «Tu vuo' fa' l'americano»?). Palabras (¿hace falta traducirlas? ...Es un mundo difícil. ¡Qué vida intensa! Felicidad a veces, futuro incierto) que parece hayan sido escritas para nosotros, para nuestra desafortunada revista.*

Después de todos los problemas burocráticos y organizativos que encontramos el año pasado, con la publicación prácticamente contemporánea de los números 2, 3 y 4, que nos permitió de recuperar los atrasos hasta aquel momento acumulados, parecía abrirse un futuro menos incierto: la perspectiva, la esperanza, era de poder finalmente garantizar la puntualidad de las salidas. Ilusiones: el nuestro es «un mondo difficile»: antes faltaba el papel, cuando al fin se encontró el amigo Tony Gómez que sigue el diseño gráfico y el proceso de impresión de la revista se quedó paralizado en la cama y tuvo que operarse de hernia discal (no una sola: dos). Moraleja: cuando ya tendría que salir el número 7, estamos cerrando el 6, mientras el 5 aún se encuentra «en impresión».

Las culpas no son sólo cubanas; a los problemas isleños se añaden las responsabilidades de los autores retardatarios, que todavía tienen a su favor un fuerte argumento justificativo: ¿Por qué correr para respetar las fechas de vencimiento, cuando después todo parece pararse y la revista no sale?

Es un «mondo difficile» también porque alguien quiere hacerlo tal. Hay otro problema, el más serio, que está relacionado con el bloqueo a Cuba, donde reside nuestra editora: después de más de un año de la salida del número 1, aún no se ha encontrado una solución practicable para cobrar el precio de los ejemplares y de las suscriciones vendidas en el extranjero.

Mil dificultades... pero «Che vita intensa!». ¡Sigamos sin desanimarnos!

A darnos fuerza son las palabras de aprecio y de estímulo que siguen llegándonos desde colaboradores, críticos y lectores. Y además la satisfacción por el mantenimiento de un buen nivel cualitativo, mérito este que le va totalmente reconocido a nuestros colaboradores.

Ese número también es un muy buen número.

Con los artículos de Ernesto Priego y Ricardo Peláez se concluye la publicación de los materiales presentados en el VII Encuentro Internacional de Historietistas. De verdad Ernesto no pudo participar en el evento: se acordó todavía con Ricardo, de forma que la interesante experiencia del mexicano Taller del Perro encuentra en las páginas siguientes sea un relato objetivo del externo sea el testimonio de una larga aventura personal. ¿Experiencia exportable esta del Taller del Perro? No sabemos, pero ciertamente estimulante para quien desee emprender una producción independiente de calidad y vaya a enfrentarse con análogos problemas de mercado... Y los amigos mexicanos tienen en la gaveta otros proyectos de amplio interés general: esperamos poderlos leer pronto en las páginas de nuestra revista.

Sigue la primera parte de la obra monumental de Cristian Díaz sobre la historia de la historieta chilena. A Cristian lo conocemos sólo por correo electrónico. Es un tipo simpatiquísimo y un muy serio investigador de los cómics. Nos viene todavía la sospecha que él sea también un poco loco: ¿quién sano de mente se habría puesto en esta tarea inmensa de pasar no podemos imaginar cuánto tiempo revisando y empadronando todas las publicaciones salidas en Chile desde la mitad del siglo XIX hasta hoy en búsqueda de las que hospedan historieta? Una obra fundamental, que empeñará las páginas de la revista a largo plazo, indispensable para quien quiera emprender cualquier investigación seria sobre el cómic chileno.

Encontramos después a dos viejos amigos: Ricardo Barrero y Waldomiro Vergueiro. El primero analiza con su bien conocida agudeza la obra de la diáspora latinoamericana, recordando a los tantos profesionales que para poder continuar trabajando tuvieron que escoger la vía del exilio, voluntario, aunque no por eso menos sufrido. El segundo, junto con Lucimar Ribeiro Mutarelli, toma en consideración la posibilidad de la novela gráfica de convertirse en una alternativa viable para la producción de historietas por los artistas de los países en desarrollo, analizando también a ese propósito la experiencia artística del gran historietista brasileño Lourenço Mutarelli.

Concluye el número el amplio informe del argentino César Carrizo sobre la historia de la historieta tucumana, sus relaciones con la historia del país, el empeño civil de la Unhil (Unión de Historietistas e Ilustradores) de Tucumán, de que nos traza la historia, entre otro tratando difundidamente objetivos y metodología adoptada de las dos grandes exposiciones dedicadas respectivamente a «El día de los lápices» y a «Los grandes de la guerra – Malvinas, 20 años después».

«È un mondo difficile. Che vita intensa! Felicità a momenti, futuro incerto». ¡Hasta el próximo número!

7º Encuentro Internacional de Historietistas

Taller del Perro: por una historieta de autor

Ernesto Priego
Historiador, profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, Ciudad de México, México

Resumen
Breve conocimiento de la batalla emprendida por un editor y un grupo de entusiastas artistas por lograr una respuesta alternativa en un territorio signado por la hegemonía del comercialismo y donde se logró construir un proyecto conciso y coherente a través de Gallito Comics *a partir de 1991.*

Abstract
Since 1991 a publisher and a group of young Mexican artist worked hard to find an alternative answer and built a very coherent project. the Gallito Comics*, and they got it through a territory under hegemonic comercialism in the field of comics.*

Es 1991 y, casi de la nada, Víctor del Real pone a trabajar sus bien conocidos talentos editoriales independientes y funda lo que se convertirá en la revista alternativa de cómics más importante de México hasta la fecha. *El Gallito Inglés*, después rebautizada *Gallito Comics*, se convirtió en un verdadero manifiesto político-cultural: durante 60 números, del Real y su equipo de colaboradores resistían la realidad, gritando en el desierto del panorama cultural mexicano que el cómic hecho en México no había muerto y que la historieta como lenguaje seguía siendo un modo poderoso, casi ilimitado de contar historias. Del Real supo convertirse en profeta de su propia tierra y llenó la revista de talentos hasta antes aislados: Edgar Clément, Ricardo Peláez, Luis Fernando Henríquez, Damián Ortega, Avrán, Frik, José Quintero, Ricardo Camacho, Alejandro Gutiérrez Franco, Bef y muchos otros.

Al nacer la última década antes que el siglo muriera, la defeña *Gallito Comics* inauguraba una nueva era para la historieta mexicana: construyó un proyecto editorial conciso, cohesivo y coherente que vio en los cómics una forma «para resistir la realidad», como dejaba leerse su subtítulo. Aunque los esfuerzos editoriales de Del Real no le permitieron llenar la revista únicamente con material de autores mexicanos, forzándose a publicar principalmente autores europeos y argentinos, *Gallito* fue la semilla que permitió que existiese un concepto como «historieta alternativa» en un escenario cultural local que parecía completamente infértil. Si-

Figura 1: Portada de un número especial de *Los agachados*. La más importante revista de historieta en el atribulado México de los sesentas, que inaugurara el concepto de historieta didáctica.

guiendo críticamente los pasos de quienes les antecedieron, principalmente en el oficio de la caricatura política, como Magú, Naranjo y Helguera, los jóvenes autores del nuevo cómic mexicano se emanciparon de los periódicos nacionales y la hegemonía del cartón político, y persiguieron ideales narrativos más ambiciosos, así como la independencia editorial.

La nueva historieta mexicana se consolida muy lentamente a partir de esfuerzos singulares y pequeños: Peláez, Quintero, Clément y Frik fundan el colectivo de historietistas e ilustradores Taller del Perro, promoviendo la autoedición y la participación crítica de los historietistas en actividades académicas. El Taller del Perro comienza a funcionar en 1998 y pronto se convierte en un laboratorio artístico, una trinchera cultural e ideológica, un espacio crítico que desea lograr que el lenguaje de la historieta sea reconocido como un medio artístico y narrativo legítimo, mediante la publicación de *comic books*, tiras cómicas y novelas gráficas auto-editadas.

El Taller del Perro, entonces, resulta difícil de definir: es, al mismo tiempo, un estudio, un espacio físico que deviene centro de trabajo; un despacho donde se produce ilustración, gráfica y, en menor escala debido a la falta de un mercado editorial sólido, historieta. Pero no es sólo eso: también es un sello editorial independiente, financiado únicamente por los integrantes del taller, dedicado a la publicación de sus propios materiales historietísticos. La difícil situación del país, así como la desmejorada reputación de la historieta como lenguaje popular, ha enfrentado al taller a la necesidad de dedicarse casi de tiempo completo a la ilustración comercial y de literatura infantil, descuidando inevitablemente el trabajo historietístico. Sin embargo, han logrado instituirse como una presencia real y concreta en el incipiente panorama de la historieta y el arte pop mexicano, gracias a sus actividades de difusión y enseñanza, que en un primer momento estaban enfocadas a jóvenes y adultos y, más recientemente, también a niños.

Un taller teórico-práctico de historieta viajero, orientado hacia la sensibilización del arte secuencial, que incluye la creación de historietas originales, técnicas de lectura crítica y semiótica del cómic, mecanismos de autoedición y diseño editorial, aunado a su labor de difu-

Figura 2: Viñeta de Sebastian Carrillo (Bachan) dibujante proveniente de la revista *Molotov*. Aquí, una viñeta de su colaboración para el «Sensacional de chilangos».

sión mediante pláticas y conferencias, participación como jurados en concursos de historieta independiente y otros artes alternativos, libros auto-editados y la publicación periódica de su material gráfico en periódicos y revistas de circulación nacional han conformado a este pequeño grupo de artistas en algo más que un espacio físico determinado, para consolidarlo como una opción en el panorama cultural nacional. Ricardo Peláez, autor del libro compilatorio «Fuego lento y otras historias para llorar» y del serial «El complot mongol», ve así su papel: «lo alternativo es aquella producción cultural, creativa y artística que se hace fuera de los parámetros de la estructura de la industria cultural, en nuestro caso de la historieta industrial. Fuera de esos esquemas de grandes tirajes de gran mercado, del gran capital, todo lo que se produce es independiente.»

Peláez intenta ubicar el trabajo del Taller del Perro dentro de la realidad mexicana, y continúa enfático: «Nuestro trabajo se da en el contexto de un país tercermundista saliendo de una profunda recesión y a punto de entrar en otra igualmente profunda, con una historieta industrial que ha cooptado todos y cada uno de los espacios de producción de historieta y que además va en una pro-

EL SÉPTIMO DÍA, MUY TEMPRANO, DIOS ESCAPÓ CON UNA MUECA DE REALIZACIÓN Y UNA MALETA LLENA DE DINERO...
UN CAOS ASÍ DE EXQUISITO DEBE DEJARSE A SU PROPIA SUERTE.

Figura 3: Cuadro de la historieta de Patricio Betteo, el colaborador más joven del volumen «Sensacional de chilangos» y uno de los más prometedores «satélites» del taller.

funda decadencia por un agotamiento de las fórmulas que han sido explotadas hasta el cansancio... Por otro lado, [en México hay] un público lector también en retirada del lenguaje de la historieta, por cansancio y abuso de las fórmulas que la industria explotó hasta el hartazgo, y por otro lado por una diversificación y abaratamiento de las oportunidades de entretenimiento que van del cine a la televisión y los videojuegos... En fin, un público lector decreciente, una situación de recesión profunda en donde el gasto en entretenimiento se canaliza hacia otros lados y finalmente una industria en general prostituida y envilecida en cuanto a contenidos y sistemas de producción. En ese contexto se pretende hacer una historieta que además de todo requiere y demanda del público lector una exigencia muy por arriba de la media nacional en términos de capacidad de decodificación de lenguajes, de mensajes visuales y literarios. Entonces, este tipo de historieta está por definición destinada a tener un público minoritario, imposibilitando que se convierta en un negocio y que sus autores vivan de ello».

Frik, autor de las «Krónicas perras», complementa: «La diferencia [entre nuestro trabajo y la historieta comercial] es la independencia. La independencia es no claudicar, no vender tu idea original y adaptarla a fuerzas a un requerimiento determinado». Y, signo de nuestros tiempos, se lamenta: «En la industria editorial de la historieta no hay opciones. Todos los editores en México son unas bestias. En la industria del libro sí hay otras opciones, no muchas, pero existen editores que se preocupan por difundir materiales diversos y tratar de crear lectores».

José Quintero, autor de la célebre «Buba», trata por su parte de definir la labor del taller: «Nuestra diferencia es la actitud, el modo en que te enfrentas, en que asumes, en que «vives» la historieta. Porque es también desde nuestro punto

de vista una manera de vivirla, no sólo un oficio. En el caso de gente como Víctor del Real y su *Gallito Inglés* (ahora *Gallito Comics*) se trataba de un proyecto de vida. Intuíamos quizás que íbamos a dedicar parte de nuestras vidas a decir a través de ese lenguaje lo que nosotros queríamos. Sabíamos que lo íbamos a hacer con muy poca remuneración, que íbamos a tirar muy pocos ejemplares, pero así lo asumimos. Es una decisión de cómo ser, de cómo ubicarte en una sociedad, en una cultura. La diferencia es cómo entiendes tú el lenguaje de la historieta. No podemos pensar en términos de masividad».

Al grupo original de Clément, Frik, Peláez y Quintero se han acercado talentos más jóvenes, tomando sus cursos y talleres teórico-prácticos o simplemente compartiendo portafolios o discutiendo la situación del arte secuencial en el país y en el contexto mundial. Así, el proyecto del Taller del Perro funge como un centro integral de promoción, difusión e investigación de la historieta mexicana y mundial, incitando a la auto-publicación y esparciendo la cultura del *fanzine*. Si las generaciones de *moneros* mexicanos anteriores al Taller del Perro habían tomado por asalto los periódicos, la nueva camada, los «neo-moneros» para usar el término de Armando Bartra, se caracterizan por aspirar a la narrativa de largo aliento mediante el formato de la novela gráfica y el álbum de formato europeo («Fuego lento» de Peláez, «Operación Bolívar» de Clément) y por el del *comic book underground* estadounidense («Buba» de Quintero, las «Krónicas perras» de Frik).

Sin duda, es ya sobresaliente una organización civil dedicada a la narrativa gráfica independiente en un país obligado a la maquila globalizada. Con la evidente

Figura 4: Portada del volumen recopilatorio de «Buba» de José Quintero.

influencia de Estados Unidos, México enfrenta una colonización estética e ideológica que quiere ver a la historieta como una rama más del entretenimiento masivo y sin sentido, destinado a la perpetua adolescencia artística. (Paradójicamente, la influencia estadounidense ejerce toda su fuerza a través de la imposición hegemónica de sus productos comerciales más mediocres, dejando completamente de lado la gran calidad de la historieta autoral de nuestro vecino del norte). Así, el Taller del Perro, heredero de la tradición europea y del *underground* estadounidense, es un esfuerzo autogestivo, un grupo de artistas, un espacio creativo y un proyecto de vida por devolverle a la historieta mexicana su dignidad artística. Hasta ahora, el abismo entre la intención y el resultado podrá parecer insondable, pero los fundamentos se han ya construido para poder caminar más certeramente hacia el futuro.

7º Encuentro Internacional de Historietistas

La onomatoepopeya

Ricardo Peláez
Historietista, Ciudad de México, México

Resumen

El Taller del Perro resultó un tránsito desde Gallito Comics *para los jóvenes artistas que proponían otra alternativa de lectura del cómic y que halló un eco favorable en un reducido grupo de lectores, fiel exigente. Hay aquí un ejemplo posible de imitar y obtener resultados en otras fronteras.*

Abstract

Actually the Taller del Perro was a way from Gallito Comics *for young artist who wanted another alternative to apreciate the comic and than found an answer in a small group of faithful readers. Here we have a possible example to imitate in order to obtain good results anywhere.*

«Bienaventurados aquellos que están en el fondo del pozo, pues de ahí en adelante todo es ir pa´arriba».

Joan Manuel Serrat

El núcleo que actualmente conforma el Taller del Perro (Clément, Quintero y yo), o sea, los que pagamos la renta mensual del local de la colonia Portales, fuimos primero co-fundadores de la revista *Gallito Comics*, en 1992. Para entonces llevábamos ya tres años intentando infructuosamente publicar una revista que ya tenía nombre e inclusive estaba maquetada, y se llamaba *El Golem*. Según nuestros cálculos la editorial que nos comprara el proyecto tendría que pagar diseño, titularidad del nombre, cada página de historieta y hasta regalías... Ubiquémonos: todos rondábamos los 20 años (era el final de la década del ochenta) y teníamos la energía y la ingenuidad de la juventud, y lo único que sabíamos con certeza es que queríamos dibujar. Si sabíamos hacerlo o no, no importaba: incluso creíamos que la historieta en Europea vivía un gran momento y nuestras influencias estilísticas provenían más de allá y del cómic gringo que de la tradición historietística nacional de la que sólo nos tocó la decadencia.

Para cuando Víctor del Real nos propone hacer *El Gallito Inglés*, habíamos pagado de sobra nuestra cuota de desencanto que incluía la apropiación del nombre de *El Golem* por una editorial que sacó su propia revista de historietas y en la que finalmente no colaboramos. Por cierto, aquella solo duró cuatro nú-

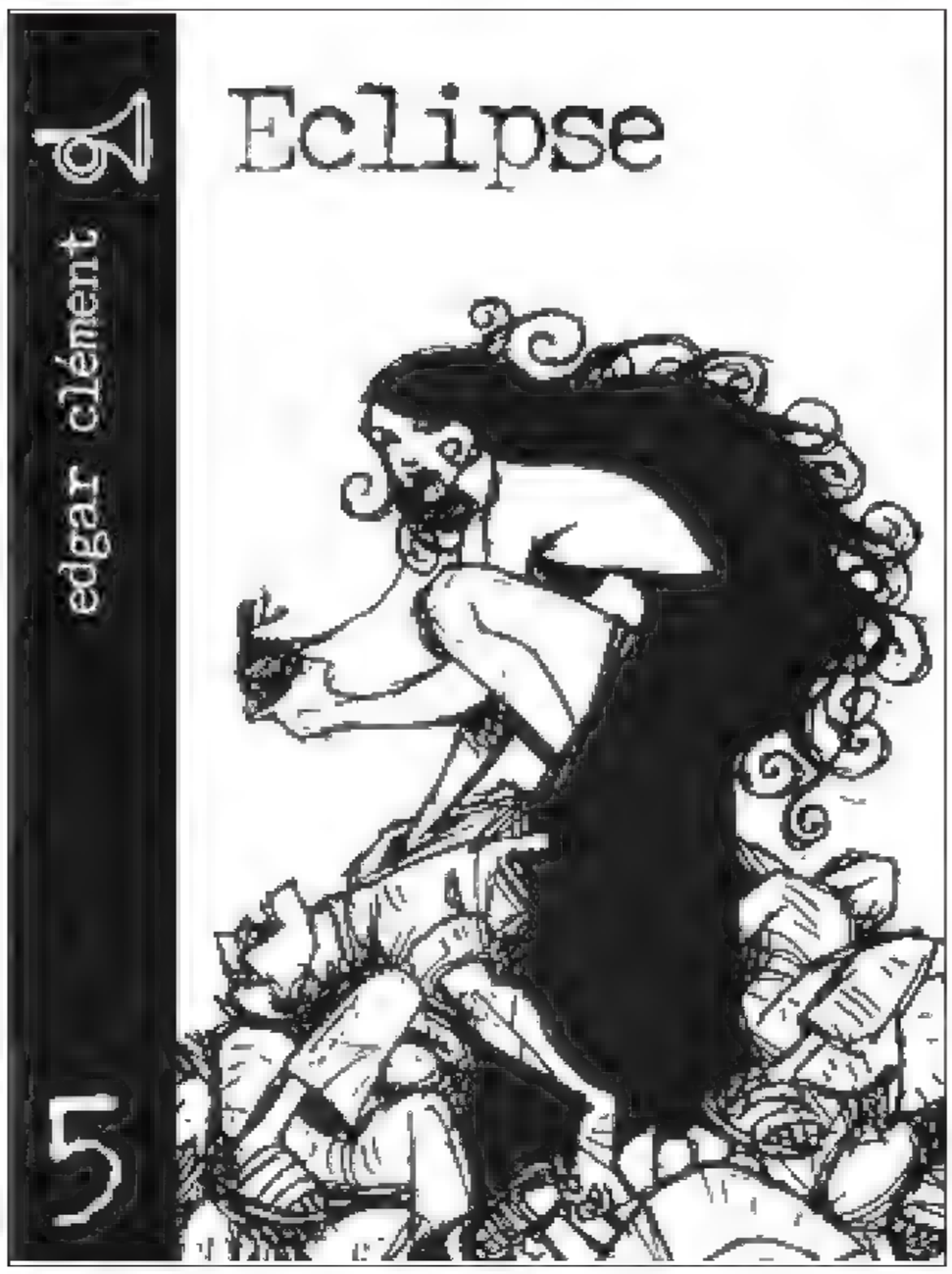


Figura 1: Portada del número 5 de la colección *La corneta*, que consiste en nueve minicomics de otros tantos autores.

Figura 2: Portadilla del minicomic «Planeta Buba».

meros y siempre sospechamos que el proyecto se empleó para justificar pérdidas financieras.

Víctor ya había visto desfilar delante de él otros intentos fallidos de revistas de cómics. Y con ese material y el que nosotros habíamos acumulado se hicieron los primeros números del *Gallito*. Él era editor de diversas revistas culturales y tenía los conocimientos que se requerían para emprender este proyecto. Lo que Víctor sabía es que, en México, la cultura no le importa al gobierno, la cultura no es negocio, la historieta no es considerada cultura y por lo tanto no tiene respaldo institucional.

Su premisa fue no distribuir la revista en puestos de periódicos que estaban, y lo siguen estando hasta la fecha, controlados por la poderosa mafia corporativista de los grandes editores de revistas. Pretender hacerlo implicaba obligarse a hacer tirajes de por lo menos diez mil ejemplares para cubrir los más de ocho mil puestos de periódicos que hay en la ciudad, con el agravante de que lo recaudado por la venta de los dos primeros números se obliga el editor a «donarlo» a la organización de voceadores y expendedores de periódicos. Se cuentan por docenas las publicaciones que han sido reventadas por este sistema. Los primeros números consumen todos los recursos con la esperanza de llamar la atención de los lectores, y con el paso del tiempo, y sometidos a una competencia desleal contra aquellas ediciones que pueden comprar su hegemonía en el espacio del expendio de revistas, van reduciendo páginas, calidad de impresión y volumen de tiraje, esperando una hipotética capitalización que nunca llega, hasta desaparecer definitivamente.

Nuestra novedosa fórmula tenía ga-

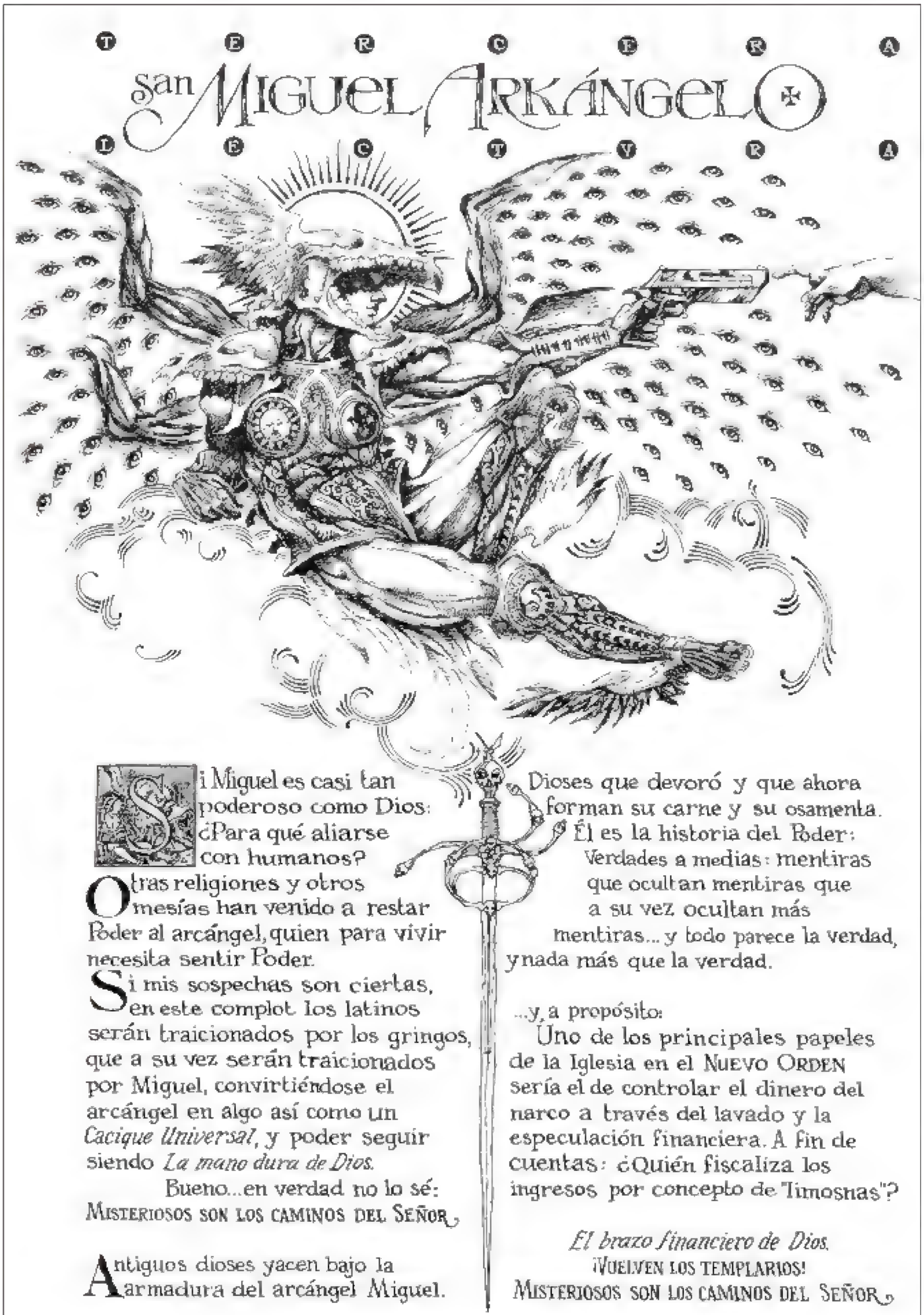

TERCERA
San MIGUEL ARKÁNGEL
LECTURA
Si Miguel es casi tan poderoso como Dios: ¿Para qué aliarse con humanos?
Otras religiones y otros mesías han venido a restar Poder al arcángel, quien para vivir necesita sentir Poder.
Si mis sospechas son ciertas, en este complot los latinos serán traicionados por los gringos, que a su vez serán traicionados por Miguel, convirtiéndose el arcángel en algo así como un *Cacique Universal*, y poder seguir siendo *La mano dura de Dios*.
Bueno...en verdad no lo sé:
MISTERIOSOS SON LOS CAMINOS DEL SEÑOR
Antiguos dioses yacen bajo la armadura del arcángel Miguel.
Dioses que devoró y que ahora forman su carne y su osamenta.
Él es la historia del Poder:
Verdades a medias: mentiras que ocultan mentiras que a su vez ocultan más mentiras... y todo parece la verdad, y nada más que la verdad.
...y, a propósito:
Uno de los principales papeles de la Iglesia en el NUEVO ORDEN sería el de controlar el dinero del narco a través del lavado y la especulación financiera. A fin de cuentas: ¿Quién fiscaliza los ingresos por concepto de "limosnas"?
El brazo financiero de Dios.
¡VUELVEN LOS TEMPLARIOS!
MISTERIOSOS SON LOS CAMINOS DEL SEÑOR

Figura 3: Lámina del «Dramatis personae» de la edición en un solo tomo de la novela gráfica de Edgar Clément, «Operación Bolívar».

Figura 4: Viñeta de «Krónikas perras», de Frik.

rantizado su funcionamiento: nadie cobraba, ni el director-editor, ni los escritores, ni los dibujantes, ni el diseñador. El dinero que se generaba por las ventas circulaba exclusivamente entre el distribuidor, el impresor y los libreros. Semejante apostolado digno de la Madre Teresa de Calcuta no pudo fracasar: como no esperábamos nada, todo era ganancia. En esta posición se combinan varios elementos: cariño por nuestras respectivas actividades y el medio de la historieta, conciencia de que el desarrollo de la historieta es un proceso largo que pasa necesariamente por una etapa de construcción... y, por supuesto, algo de estupidez.

Aún a la distancia, no nos explicamos qué nos llevó a ver en la historieta una opción de vida. Ninguno tenía en su casa algún antecedente y nadie conocido trabajando en la industria editorial, todos éramos, por decirlo de algún modo, una anomalía vocacional. La referencia nacional más próxima, por sobre de la historieta, eran los cartonistas políticos de izquierda, Rogelio Naranjo, Helioflores, Magú y la siguiente generación: El Fisgón, Helguera, Ahumada, Rocha (cabe la precisión, pues eran los menos, la mayor parte de ese gremio estaba cooptada por la corrupción que los convertía en serviles aduladores de las políticas gubernamentales). Mención aparte merece Eduardo del Río (Ríus), quien no solo fue el único de ellos que consolidó una trayectoria como historietista, sino que además nos educó ideológicamente a través de sus libros.

Todos ellos conformaron un equipo que editó en tres distintas épocas *La Garrapata*, una revista ya clásica, de crítica política, mordaz y valiente en tiempos en los que el ejercicio de la libertad de expresión costaba. La última, a principios de la década de los ochenta. Ese fue el único espacio que dio cabida a la expresión gráfica reflexiva e irreverente. En ella debutaron muchos dibujantes que luego fueron colaboradores del *Más o Menos*, suplemento de monos coordinado por Bulmaro Castellanos (Magú) en el diario *Uno Más Uno*. Un poco después, Magú continuaría su trabajo editorial en el diario *La Jornada* con el nombre de *Histerietas*, bajo un criterio ciertamente gregario, que sin embargo daba espacio a una considerable cantidad de jóvenes dibujantes. Ese es el punto de partida de nuestro pro-

LA GARRAPATA
20 PESOS • el azote de los bueyes • 16 •
TERCERA EPOCA
¿DE QUIEN ES LA GUERRA?
Pag. 104
POLVO ERES Y EN POLVO TE CONVERTIRE
¡AFGANISTAN ARDE!
Pag. 118

Figura 5: Portada de la última época de la *Garrapata*. Obsérvese la absoluta vigencia y actualidad del tema.

yecto editorial. Ahí, en la antesala de horas y ante los desdenes de Magú, llega la pregunta obligada: ¿para qué depender de la disponibilidad de este espacio? ¿por qué no hacer nuestra propia publicación? Quizá si hubiéramos entendido entonces a lo que nos enfrentaríamos hubiéramos preferido seguir haciendo antesala, hubiéramos buscado otras antesalas o hubiéramos dejado el dibujo. Aún estábamos a tiempo.

En Ciudad de México en ese entonces había sólo un par de tiendas especializadas en cómics (norteamericanos, de superhéroes, en sus ediciones originales y sin traducir). Los pocos ejemplares de cómic europeo que llegaban tenían precios exorbitantes y el medio cultural y editorial era hostil y prejuicioso (aún más de lo que lo es ahora) hacia el lenguaje de la historieta.

De modo que lo nuestro ha sido básicamente terquedad, y la más importante ventaja que hemos tenido en nuestro quehacer (quizás la única) ha sido la que reza el refrán: «En tierra de ciegos el tuerto es rey». En un panorama de decadencia de la industria historietística nacional comercial, y un creciente auge del cómic gringo, la propuesta autoral que presentábamos tuvo buena recepción... en el reducido grupo de lectores que buscaban otras alternativas de lectura. Y ahí ha radicado precisamente nuestro sino: un público fiel, exigente, con expectativas altas de lectura... pero minoritario por definición.

El tránsito de *El Gallito* al Taller del Perro se dio cuando empezamos a desear tener más control sobre el destino de nuestro trabajo. En *El Gallito* teníamos la certeza de que nuestras historietas eran respetadas y valoradas como un trabajo autoral, pero también entendimos que jamás viviríamos de ello. Nos pareció restringido el esquema de militancia férrea que se rehúsa a tener que ver con planteamientos más dinámicos de mercado y partimos con la hipótesis de que la creación libre y éticamente comprometida no esta reñida con las ventas. Un planteamiento creativo que sea capaz de conservar su esencia y funcionar eficazmente en lo administrativo (algo que atisbamos como factible pero que todavía no conseguimos por falta de disciplina).

La primera publicación en aparecer en la nueva etapa de «independencia» del *Gallito* –incluso sin el sello del taller, pues aún no había sido bautizado–, fue «Fuego lento», la recopilación de mis historietas. Pagada por mí mismo, pidiendo prestado a la familia y empleando los negativos de todo aquello

Figura 6: Cuadro de la historieta dibujada por Humberto Ramos para el «Sensacional de chilangos», con guión de Cément.

que había sido previamente editado en el *Gallo*, tuvo una limitadísima distribución de mano en mano que sirvió para entender en carne propia las dificultades de esta parte del proceso de edición, hasta entonces para nosotros desconocida.

Ya con el sello del Taller, y aprovechando también los negativos del *Gallito*, pues la novela se había publicado por entregas en la revista, le siguieron «Operación Bolívar» de Clément, coeditada con Ediciones del Castor, una micro-empresa familiar que absorbió el gasto de papel e impresión (parte del cual Clément aún debe) y «Krónikas perras», de Frik, en las que se reciclaron una vez más los negativos de lo previamente publicado en el *Gallo* mientras que el costo de papel e impresión corrieron por cuenta del autor.

Un paso cualitativamente significativo lo constituyó el volumen recopilatorio «Buba Comix» de José Quintero, pues por primera vez Vid, una vieja e importante casa editora especializada en historieta industrial, publicaba un material totalmente ajeno a su esquema de producción (al momento, básicamente traducciones de superhéroes Marvel y DC). En el trato con esta editorial se firmó por primera ocasión un contrato de regalías del 10% para el autor, se tiraron 5 000 ejemplares, (rebasando el tope de 1 000 ejemplares de nuestros otros libros) y se alcanzó una difusión continental en todos aquellos países en los que distribuye sus ediciones. El libro se entregó con los negativos completamente armados, y en la portada figura el logo del taller.

Por esas fechas se inicia la publicación, también con editorial Vid, de «El complot mongol», adaptación al cómic de un clásico de la novela negra mexicana de la década de los sesenta, hecha por Luis Humberto Crosthwaite y dibujada por Ricardo Peláez. La edición se suspende indefinidamente en la mitad, por dificultades en la posesión de la titularidad de los derechos de la novela, pero se espera que se concluya próximamente. Por primera ocasión, para un proyecto nuestro, una editorial paga la elaboración del guión y el dibujo.

En el año 2000 y a solicitud del go-

Figura 7: Portadilla para «Madre santa», dibujo de Peláez para el excelente guión de corte «costumbrista» de Frik.

bierno izquierdista de Ciudad de México, el Taller del Perro coordina la edición del volumen «Sensacional de cilangos». La premisa: plasmar en historieta Ciudad de México a través de la mirada de siete autores. Varios son los aspectos a destacar: se dio absoluta libertad creativa a los involucrados, el volumen tuvo un carácter totalmente lúdico y recreativo; no propagandístico, didáctico o panfletario.

El tiraje (de 25 000 ejemplares cada uno) se distribuyó gratuitamente entre jóvenes de distintos puntos de la capital. Hacía veinte años que la historieta no recibía la atención de una instancia gubernamental.

En contra cabe decir que debido al relevo de administración no ha habido continuidad en el interés.

Así pues, los cuatro años que lleva de constituido el Taller del Perro han significado la ampliación y el desdoblamiento de nuestras actividades hacia ámbitos ajenos al dibujo aunque relacionados con la historieta (talleres y conferencias sobre cómic para niños y jóvenes, distribución de publicaciones propias y de otros grupos y autores independientes, exposiciones de cómic e ilustración).

Esto nos ha permitido profundizar en el análisis de la situación de la historieta y afinar y enfocar nuestros objetivos: la creación de un grupo dedicado a la elaboración, difusión y promoción de la historieta y su inserción en un panorama cultural con un sentido interdisciplinario, con objetivos a corto mediano y largo plazo... contribuir, en suma, a crear una industria cultural autóctona y cosmopolita.

La situación futura es incierta y paradójica: México es un país con uno de los más bajos índices de lectura pero con uno de los índices de lectura de historieta más altos del mundo, sólo por debajo de Japón. Y no obstante, historieta es todavía sinónimo de entretenimiento de baja calidad, analfabetismo funcional e incultura.

Por su parte, el contexto económico no da mucho lugar a las buenas expectativas. El país es administrado como si se tratara de una franquicia multinacional en la que el aporte nacional es la mano de obra y los recursos naturales a bajo costo.

La cultura, y consecuentemente la historieta, siguen siendo aún una labor a contracorriente.

HISTORIA

La historieta en Chile
1

Cristian Eric Díaz Castro
Dibujante de historietas, coleccionista, investigador de la historieta, Valparaíso, Chile

Resumen

Comenzando el siglo XXI la narrativa grafica se ha ganado un lugar en el campo del lenguaje. Contar una historia usando imágenes y textos complementarios se ha consolidado con un verdadero arte. Sin embargo, este lenguaje no tiene la adecuada atención en todos los países, en este caso Chile. Allí este oficio se ha desarrollado lenta pero constantemente durante el siglo XX muy influenciado por el estilo europeo en un comienzo, el estilo norteamericano desde la década del cincuenta y el modo japonés los últimos años, todos los trabajos supeditados al desarrollo tecnológico. Para comprender la no presencia chilena en la historia mundial de las revistas de historietas debe decirse: hay pocos trabajos literarios sobre la historia de la historieta chilena; esos libros o ensayos nombran solo unos pocos autores y títulos; ellos han sido publicados de vez en cuando; solo los iluminados pueden llegar a estas apreciaciones históricas. Rescatar y recuperar este patrimonio es el objetivo de esta investigación cuyo contenido intenta mostrar al mundo la idiosincrasia chilena hecha de tinta y papel. Así que, agárrense bien, porque el viaje en el tiempo ha comenzado.

Abstract

Starting the XXI century the graphic storytelling has gained a place in the language field. To tell a story using complementary images and text has established as a real art. However, this language hasn't the appropriate attention in all the country, in this case Chile. There this trade has developed slowly but constantly during the XX century very influenced by the European style in the beginning, the north American style since the fifties and the Japanese way in the last years, all the works subjected to the technical development. To understand the Chilean non presence in the world's history of comics books it must be said: there's a few literary works about the Chilean history of comic books; those books or essays just name a few authors and titles; they has been published every so often; just the enlightened ones can get these historic appreciations. To rescue and to recover this patrimony is the aim of this research whose content tries to show to world the Chilean idiosyncrasy made by ink and paper. So, hang on ´cause the time trip has begun.

Prefacio

El hombre para sobrevivir ha necesitado de ayuda ya del medio o de sus pares, y para lograrlo ha necesitado comunicarse. El lenguaje hablado ha evolucionado al igual que su transcripción pictórica. Esos dibujos parecidos a los elementos de que hablaban llegaron a ser formas abstractas para explicar lo mismo. El dibujo se convirtió en un gesto atrapado, y nos ha acompañado

desde nuestro origen. La historieta entonces, un lenguaje de imágenes, ha estado presente desde la génesis de las civilizaciones, alcanzando diversos niveles de expresividad ya en oriente u occidente, aunque se ha llegado a un «acuerdo» entre los entendidos de que oficialmente el cómic o historieta surge un 25 de octubre de 1896 en Estados Unidos, desatando la polémica tal paternidad.

Desde el siglo XIX en todo el mundo (y esto se debe tener presente para entender la polémica en torno a la paternidad norteamericana) se ha venido consolidando la historieta como un medio de infinitas posibilidades y que ha estado sujeto al juicio por su finalidad y repercusión en el medio, juicio que surge al considerar al cómic o historieta como subproducto bastardo procreado por la suma de la literatura y la gráfica, además de su llegada masiva (como si la receptividad general devaluara la obra).

Retomando las obras que han tratado el desarrollo mundial de la historieta nos remitiremos a la que hasta el momento es la más completa, casi. En la «Historia mundial de los cómics» de Josep Toutain y Javier Coma, editada hacia 1982 en forma de fascículos semanales coleccionables (48 en total) no figuró obra alguna ni reseña sobre la historia del cómic chileno ¿Acaso Chile carece de un pasado historietístico? Sabemos que no. Entonces, ¿las obras chilenas no valen la pena ser conocidas? Pensamos que este criterio pudo pesar a la hora de seleccionar el material de la citada colección hispana de Toutain, sumándole la falta de estudiosos de nuestro pasado editorial, relacionado con los cómics por supuesto, quienes deberían haberse puesto en contacto con aquel para colaborar en tan loable iniciativa. Mas, si los había en ese entonces ¿Dónde estaban? Se suma a esta situación la falta de ensayos asequibles sobre el tema. Por esta situación tan lamentable es que surge la idea de confeccionar una especie de línea de tiempo, un recorrido cronológico donde se vieran las distintas publicaciones de cómics en Chile durante el siglo XX, además de sucesos que repercutirían en ellas. Tal cometido no está ajeno al error al carecer de archivos sistemáticos que rescaten el total de las publicaciones chilenas, así como la partida de muchos de los artífices de las desaparecidas revistas. Otro punto importante es la ya citada falta de accesibilidad a los diversos libros o ensayos que se han escrito sobre títulos y autores chilenos vinculados a la historieta.

La presente investigación, este rescate de un oficio discriminado, por lo menos en este país, pretende traer a la luz los datos concretos que ordenen y ayuden a entender la historieta nacional en el marco mundial para saber a ciencia cierta de dónde venimos y ha donde podemos llegar. Con la presente obra se insta a quienes estén al tanto de nuestro pretérito mundo editorial a que colaboren en esta cruzada para así dar a conocer al mundo que nosotros también creamos universos de ensueño con tinta y papel; que nosotros también tenemos dibujantes y guionistas que merecen gratitud y reconocimiento.

Y pensándolo bien, es la forma más simple y barata de viajar en el tiempo.

¿No lo creen así?

Prehistoria del cómic chileno

Como en varios países del mundo, los antecedentes del cómic chileno,

Figura 1: Federico von Pilsener fue la inspirada creación de Pedro Subercaseaux para la revista *Zig-Zag* en 1906 y su imagen sería utilizada en los futuros chistes de «Don Otto». La popularidad del personaje le significó ser imitado y representado en fiestas de disfraces. Su última reaparición en prensa, en la revista que le vio nacer, fue en 1947.

consolidado como lenguaje propio en este siglo, tienen su origen en las revistas de sátira política que surgieron a mediados del siglo XIX influenciadas

Figura 2: La revista *Zin-Zal*, a cargo de Armando Hinojosa fue una clara parodia al semanario *Zig-Zag* y tuvo como principal objetivo en sus punzantes caricaturas al destacado hombre de mundo Agustín Edwards Maclure quien dio un impulso inusitado a la prensa chilena a comienzos del siglo XX.

por las ediciones extranjeras, especialmente las francesas.

En aquel entonces era común el caricaturizar a los personajes públicos y denunciar así los males de la sociedad, por lo que la firma y el estilo de los dibujantes se hacían muy populares y temidos. Pero debemos aclarar que también había trabajos anónimos y otros con el eximidor seudónimo. No olvidemos que esta práctica aún se mantiene paralela a las historietas, y por lo menos en Chile tiene mayor aceptación que la gráfica seria o académica y ha calado hondo en la idiosincrasia de este terruño. Lo acostumbrado en cuanto a técnica o resolución del aspecto final era el uso de *didascalias* (dibujos acompañados de texto al pie de ellos) o dibujos con *filacterias* (bandas con textos indicando al emisor y que preceden a los llamados *ballons* o bocadillos) donde el oficio o calidad gráfica variaba según el carácter o escuela del dibujante.

Por todos los entendidos es aceptado que el cómic surge cuando se incluye el bocadillo o globo que contiene el texto de algún personaje de lo dibujado en la *viñeta* (secuencia ilustrada de la historia que se está contando), haciéndose necesaria para entender el contexto, es decir, se complementan. Es por lo citado que el cómic propiamente tal surge en Chile en la primera mitad del siglo XX.

Volviendo a las publicaciones satíricas de la época, se debe destacar su precariedad y la irregularidad de su aparición, junto con las tendencias políticas que estas defendían o atacaban.

Recordemos que la prensa chilena estaba en pañales, hablando de adelantos técnicos, y los criterios editoriales eran restringidos por las costumbres y política de la época. Aunque pienso que la situación no ha variado mucho en su esencia por estos días.

Las revistas de la prehistoria del cómic chileno

A continuación se reseñan, con mayor o menor detalle de acuerdo con los datos reunidos durante la investigación, algunas de las publicaciones que en el siglo XIX cobijaron el arte de la sátira política y dieron el puntapié inicial a la

aventura editorial gráfica en este país, influyendo fuertemente en los criterios editoriales y en la obra de los dibujantes del sigo XX.

El Correo Literario, periódico que se dice político, literario e industrial, idea de José Antonio Torres, surge en 1858 durante el período de Manuel Montt, a quien atacaba junto con su ministro Jerónimo Urmeneta, y da a conocer el nombre de Antonio Smith como el primer caricaturista profesional de Chile, junto con Benito Basterrica, otro caricaturista memorable. Este tabloide cesaría en 1859 cuando Valparaíso y Santiago eran declarados en estado de sitio, ya que se mandó cerrar toda imprenta que editara material de oposición. La revista renacería en 1864, durante el período de José Joaquín Pérez.

El Cóndor, segundo periódico de sátira política donde su mascota o personaje oficial era un cóndor antropomorfo que comentaba el acontecer de entonces. Se le considera un antecedente para el personaje «Condorito» de Pepo, y el primer personaje del humorismo gráfico chileno.

El Corsario, de 1866, surgido durante la guerra con España, criticaba al clero y a la corona española. *La Linterna del Diablo*, aparece durante el mismo período. De orientación progresista y propiciadora del radicalismo la revista también le da duro al clero y pugna por la libertad de expresión.

El Charivari, nacido en 1867, también durante la guerra con España, fue una publicación que atacó al presidente José Joaquín Pérez, a quien lo tildaban de antipatriota, y a don Benjamín Vicuña Mackenna, ilustrando la profunda lucha ideológica entre liberales y radicales contra los pelucones. Se editó en los talleres de la Imprenta de la Unión Americana y alcanzó 126 números publicándose con distintos formatos y presentando ilustraciones en colores en algunos casos.

El Ferrocarril y *El Nuevo Ferrocarril*, periódico bisemanal, son títulos que precedieron a la publicación *El Ferrocarrilito*, por lo que debieran situarse entre las décadas del 1860 a 1870.

El Jeneral Pililo, ataca a Federico Errázuriz y a Vicente Reyes, hacia 1869 y a Germán Riesco hacia 1902.

Diógenes, por Justo Arteaga Alemparte se imprimió en Santiago en los talleres de la Imprenta Libertad. En un formato pequeño y de aparición quincenal alcanzó 19 números, debutando el 1 el 8 de marzo de 1871 y terminando su vida editorial el 17 de noviembre de 1871.

El Padre Cobos, ideado por Juan Rafael Allende (1848-1909) en marzo de 1875 durante el período de Federico Errázuriz Zañartu, aunque figura otro nombre como director en el primer número, conoció de cinco etapas de publicación. La primera cesaría en 1876. Se reditaría en 1877 y más tarde en abril de 1881 para finalmente seguir hacia mediados de esa década. Era abiertamente anticlerical, en oposición a los pelucones, estaba a favor de la Alianza liberal, la candidatura presidencial de Manuel Baquedano y en contra de Benjamín Vicuña Mackenna, su principal objetivo al momento de publicar caricaturas. Hacia 1881criticó la intervención de los norteamericanos en la política local, además del menoscabo para Chile a raíz del Tratado de límites con Argentina. En 1885 estaba en contra de Balmaceda.

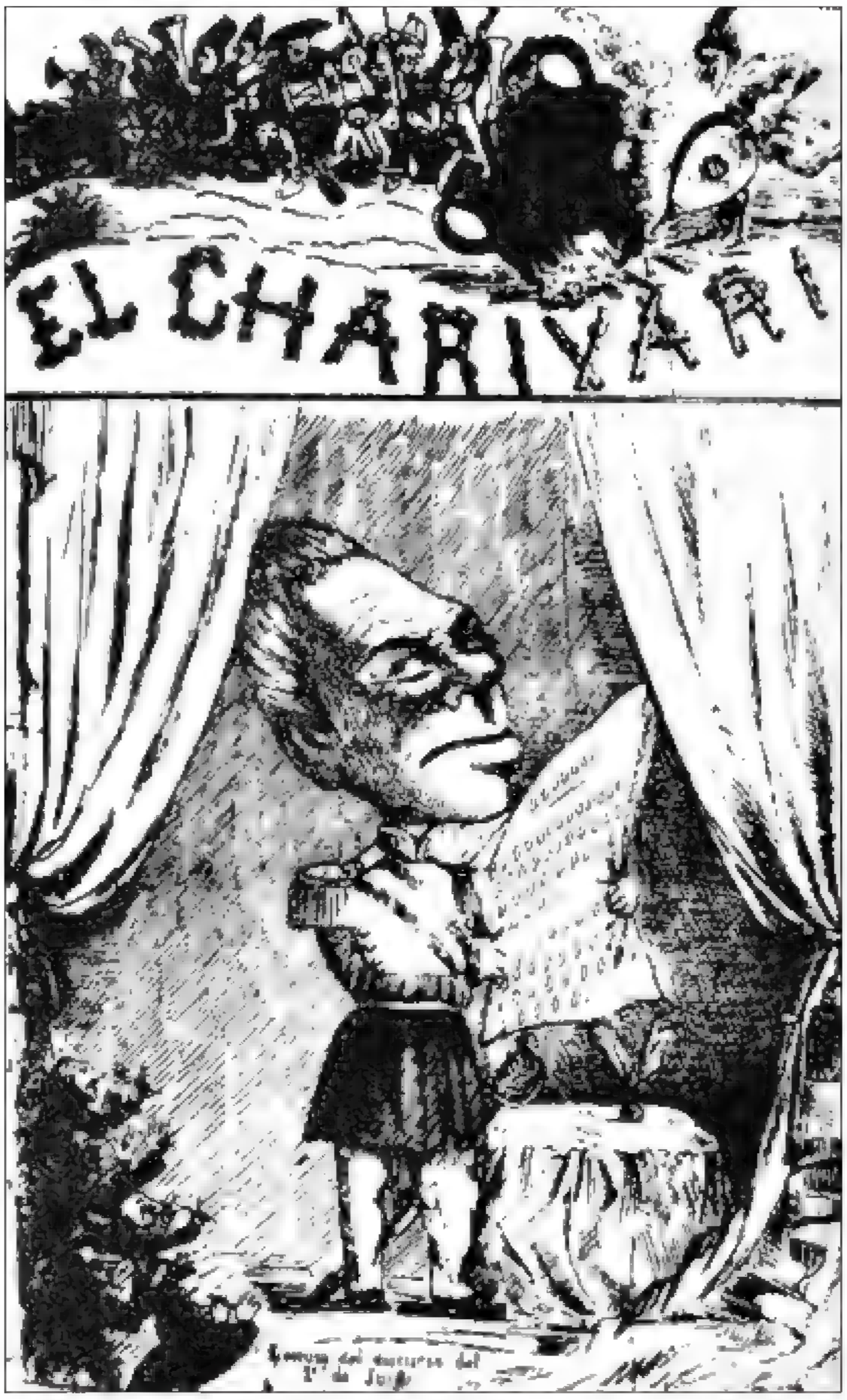


Figura 3: Don Benjamín Vicuña Mackenna fue la comidilla de la sátira política en parte de la segunda mitad del siglo XIX por sus múltiples actividades culturales que eran muy cuestionadas por algunos sectores políticos.

El gran rival de esta publicación era *El Estandarte Católico*, periódico confesional que era llamado por sus antagonistas Estandarte... con Cólico.

El Moscardón, editado por la imprenta del diario *La Patria* de Valparaíso, nacido en agosto de 1879, en el apogeo de las correrías del acorazado Huáscar en una guerra que no se definía aún, alcanzó sólo seis ediciones.

El Barbero, periódico semanal surgido cuando la guerra favorecía a Chile, alcanzó a tener diez ediciones entre octubre y diciembre de 1879

José Peluca era una publicación derechista donde las caricaturas son anónimas.

Almanaque del Padre Cobos se edita en 1883 salido de los talleres de la Imprenta del País. Bajo el título se indicaba «Grabados y redacción originales».

El Barbero de Iquique, salido de los talleres de la Imprenta El Siglo. Fue una publicación de formato pequeño y de aparición semanal. Su último número fue el 2 (13/01/84).

El Padre Padilla, hacia 1888 atacaba a Balmaceda. En esta revista dibujaba Luis Fernando Rojas (Marius).

Cabe destacar que el caricaturista de rigor, el más famoso en todas estas publicaciones, era Benito Basterrrica.

El Ferrocarrilito, diario de la mañana, fundado en 1880, era una publicación conservadora que se extinguiría en enero de 1881 y reaparecería hacia 1885, publicando 310 números en un formato pequeño. Benito Basterrica colaboraba en él. Dice la historia que la policía perseguía a los niños suplementeros que vendían el diario, pues se trataba a personajes públicos en forma muy irreverente, citando a modo de ejemplo al vapuleado Benjamín Vicuña Mackenna, al que se criticaba, entre otras cosas, su prolífica producción literaria. La revista tampoco dejaba de criticar al presidente Aníbal Pinto.

El Recluta, fundada en 1891 por los partidistas de Balmaceda, atacaba la revolución de los aristócratas.

El Diablito de 1893.

El Diablo Fuerte de 1893.

El Culebrón de 1893, ataca a Isidoro Errázuriz.

El Charivari, Semidiario Liberal Democrático, volvió a las andadas en 1894, pero tuvo escaso éxito y sólo llega al número 3 en un formato grande. La revista fue impresa en Litografía Las Delicias.

Almanaque de los Chistes para 1884, compendio de humor gráfico fue editado en Valparaíso salido de la imprenta Del Nuevo Mercurio. De pequeño formato, la impresión varía y aparecería una vez al año hasta 1894.

El Soldado: Órgano de los de la Tropa, fue una publicación del ejército impresa en los talleres de Majia. Con un subtítulo que varió a lo largo de su vida editorial y de aparición quincenal llegó hasta el número 22/24 (31/12/1901).

La Revista Cómica, cuyo número 1 acusa fecha 4 de agosto de 1895 es editada por Luís Fernando Rojas (Marius), famoso caricaturista de fin de siglo quien ilustra en este semanario, y dirigida por Julio Vicuña Cifuentes y en su primera etapa llega hasta el número 122 (08/1899). La revista tenía tan solo cuatro páginas.

Poncio Pilatos, hacia 1895, ataca a Jorge Montt.

La Revista Literaria nace en 1897.

El Payaso, otro título de humor gráfico comienza su corta vida editorial el 31 de octubre de 1897, alcanzando sólo 12 números editándose el último con fecha 3 de abril de 1898. Al parecer colaboró Antonio Smith en esta revista.

El Fígaro, semanario, nace en 1897, donde ilustraba Luís Fernando Rojas (Marius).

La Dinamita, surgida hacia 1899, levanta banderas en la lucha por los desposeídos.

Figura 4: El clero y la realeza se caracterizan por su apego a las arbitrarias buenas costumbres y los intereses creados en una época conflictiva, postura que se convierte en blanco preferido en las revistas satíricas.

La Ilustración, es un semanario de los hermanos Alejandro y Manfredo Poblete.

La Escoba, semanario independiente surgido hacia 1899, «consagrado a no hacer nada y muchas cosas».

Los títulos que siguen comprenden su edición durante el período que va desde 1865 hasta comienzos del siglo XX, alternando con los reseñados previamente: *La Campana*, *El Mefistófeles*, *El Ajicito*, *El Monaguillo*, *El Calacuerda*, *El Josefino*, *El Chileno* y *José Arnero*.

Siglo XX: 1900-1923

Al comenzar el siglo XX, las revistas de sátira política aún persisten, pero un cambio en el tipo de humor se deja ver. Las influencias extranjeras se hacen notar, como siempre, y las caricaturas ya no tienen que ser exclusivamente sobre política sino también acerca de situaciones graciosas o anecdóticas; el humor por el humor. Junto con cambiar y aumentar el espectro de las sátiras, comienzan a proliferar publicaciones que además de dar cabida al humor político tratan los sucesos culturales y sociales de la época; las famosas revistas de actualidades ya se venían editando. Estas dan cabida a los caricaturistas que empiezan a retratar las costumbres de sus paisanos y comienzan a ganar fama por ello.

Publicaciones como *Sucesos*, *El Diario Ilustrado*, *La Comedia Humana*, *Selecta* y *Zig-Zag* difunden y comentan el acontecer de esos días de la *belle epoque* conforme los avances técnicos permiten un mejor lucimiento de las ilustraciones en un campo donde la fotografía estaba en pañales. En estos años también surgirían los periódicos informativos que, en su mayoría, perduran hasta hoy, y que también cobijarían trabajos de dibujantes humorísticos, que era la tónica de entonces. Fue en estas publicaciones donde algunos dibujantes afianzaron su carrera mientras que otros sólo participaron corto tiempo en esta profesión ya que se dedicarían a otros asuntos con el correr de los años.

Este periodo se caracteriza por la publicación de *didascalias* extranjeras, cómics a veces adulterados para que así lo fueran, junto a la caricatura nacional y los balbuceos de la historieta chilena resistiéndose el criterio local al uso de bocadillos, práctica que ya se hacía común en Estados Unidos. Sin embargo, la mayoría del material extranjero tenía origen en Europa, donde fue más lento el proceso evolutivo del *noveno arte,* influyendo enormemente en los criterios editoriales, el oficio y estética local.

Durante este período se comienzan a perfilar los próceres de este arte, los aventajados que harán escuela y crearán a los primeros personajes regulares de la historieta chilena en un período en que aún no aparecían las revistas dedicadas exclusivamente a la historieta, y que ve nacer a una de estas señeras que influirá enormemente en sus símiles: la revista infantil *El Peneca*.

1900

24 de marzo: *Luz i Sombra* revista semanal ilustrada, continuación de la revista *El Turista*. La revista tenía 16 páginas y el material se imprimía en Imprenta Barcelona. Director de la publicación fue Alfredo Melossi, quien fundó la 12 compañía de bomberos de Santiago y además era un pintor avanzado. Aquí en el semanario debuta el dibujante Santiago del Pulgar, quien fue traído desde Buenos Aires. Cuando aparece la revista *Zig-Zag* la publicación de Melossi deja de aparecer.

1902

31 de marzo: *El Diario Ilustrado*, publicación que durante gran parte de este siglo cobijó el trabajo de importantes dibujantes como: Lustig, Moustache y Coke, haciéndose famoso este último por caricaturizar a don Arturo Alessandri. Fundado por Ricardo Salas Edwards en 1908, alcanzaba tira-

jes de 30 000 ejemplares. El diario fue escuela de periodistas chilenos, entre ellos Jenaro Prieto, quien le llenó de vida con su punzante humor entre 1925 y 1940. Entre las gracias de este diario está una portada genial salida de la creatividad del inmortal Coke (Jorge Délano), quien para representar la censura del gobierno militar de Carlos Ibáñez imprime las pisadas de botas militares. Esta rareza se exhibe en el Museo de la Prensa Mundial de Estados Unidos. En este diario se inauguró la era de la fotografía periodística en Chile y también fue el primer cultor de la crónica roja en el país. Relativa a la historieta nacional en sus páginas apareció la primera tira cómica chilena: «Chu Man Fú» de Jorge Christi Mouat. Por todos estos logros hacia 1932 su tiraje alcanzaba los 125 000 ejemplares.

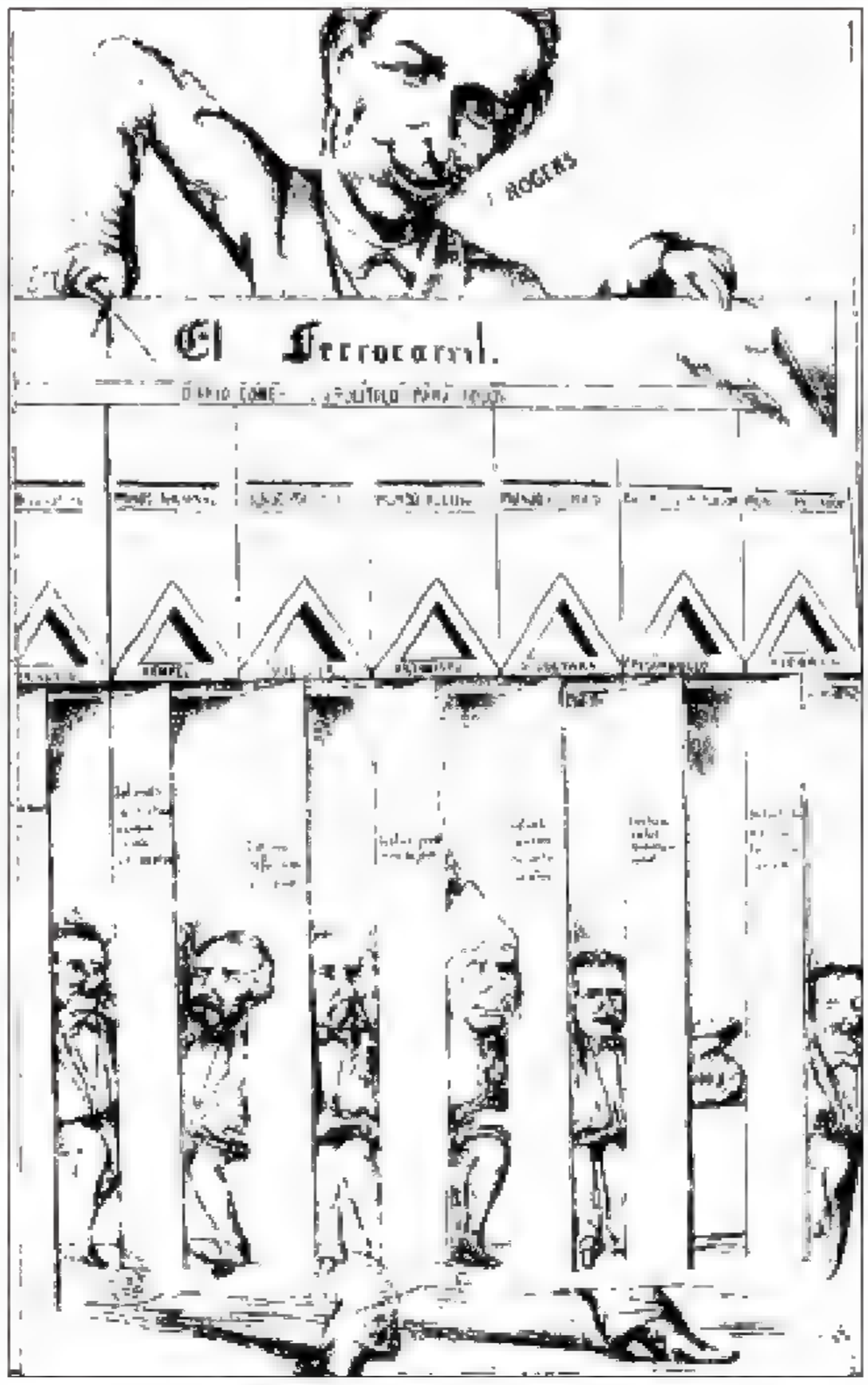


Figura 5: *El ferrocarril* fue un pasquin conservador, a pesar de su tinte satírico, y se prolongó en su etapa de *El Nuevo Ferrocarril,* para ser contariado en la versión de *El ferrocarrilito*.

18 de agosto: *Sucesos*, otra revista de actualidades y sátira política que inmortalizó la obra de caricaturistas de la época y que se editó en Valparaíso, salida de los talleres de Imprenta Universo. Durante algún tiempo, siendo Director Atiliano Sotomayor, contrata a Coke para reemplazar a don Carlos Wiedner. Otros dibujantes que participaron en la popular revista fueron Petpet, Fly y Chao. Su último número fue el 1583 (11/34).

30 de noviembre: *La Estrella de Chile* fue un semanario que alcanzó a editarse hasta el número 5.

6 de diciembre: *La Bandera de Chile: Periódico Literario Ilustrado de los Domingos*, fue la continuación de *La Estrella de Chile* a partir del número 6, y alcanza como último numero el 39 (23/08/1903) Surgida en la Imprenta Turín, apareció en un formato grande y algunas ediciones fueron en colores.

1903

Julio: Lustig, tal era el seudónimo que Pedro Subercaseaux usaba, comenzó a publicar en *El Diario Ilustrado* en esta fecha y seguiría colaborando con otras publicaciones de aquel entonces como *Pacífico Magazine*, *Sucesos* y la misma *Zig-Zag*. Junto a él compartiría fama como dibujante Moustache (Julio Bozo), quien sería inspiración para el legendario dibujante Coke (Jorge Délano).

1904

1 de diciembre: *La Comedia Humana: Revista Festiva Político Social*

comienza su vida editorial hasta el número 56 (21/04/1906), publicándose en Santiago en un formato tradicional. No se publicó desde mayo de 1905 a mayo- junio de 1906. Esta revista fue requisada debido a una caricatura de Santiago Pulgar quien puso en primera plana al presidente Pedro Montt tocando el piano mientras su mujer, Sara del Campo, bailaba con Guillermo Rivera, fascinante político liberal y hombre de mundo. El cuadro lo completaba la canción que Pedro entonaba: «Yo... te pago la pieza y tú, tú la gozas...». A raíz de esto fue vapuleado en tal forma el dibujante que en camilla llegó a la frontera de Chile con Perú a donde fue expulsado. Más tarde se radicaría en New York, como relata Gonzalo Vera en su libro «Algunos». Otro dibujante de la publicación fue Martín.

1905

En este tiempo *El Mercurio Ilustrado* fue otra publicación que se sustentaba en el humor gráfico. En este año Coke, a los diez años, publicó en *La Semana Política* editada por Ricardo Salas Edwards, una especie de Verdejo que comentaba la realidad política y social. Fue su debut. Con lo que ganó el precoz dibujante invitó a sus amigos a tomar helados. Se debe resaltar el hecho de que Coke fue alumno del gran pintor Thomas Somerscales.

26 de febrero: *La Polar, Revista Semanal, Ilustrada, Comercial y Literaria* fue editada en Punta Arenas y tuvo corta vida pues sólo llegó al número 50 (25/02/1906).

19 de febrero: *Zig-Zag* fue una revista semanal que cobijó el trabajo de muchos dibujantes nacionales, siendo netamente una revista de actualidades que influyó en el ámbito editorial chileno. En agosto de 1947 aparecía cambiando su imagen como el *Nuevo Zig-Zag*. Hasta el número 3102 (09/64) mantuvo ese nombre para publicarse como *7 Días de Zig-Zag* hasta 1968, fecha en que deja de editarse y lo transforma en el semanario de habla hispana más antiguo. A través de los años su formato y apariencia varía, aunque se mantuvo el interior monocromático y portada en color. Dibujantes ilustres que cobijaron sus páginas fueron: Julio Bozo (Moustache); Foradori; Zorzi, ambos italianos; León Bazín; Paul Dufresne, ambos franceses; Juan Martín, español; Nataniel Cox Méndez (Pug); Pedro Subercaseaux (Lustig); Edmundo Searle (Mundo); Galvarino Lee (Bonsoir); Raúl Figueroa (Chao); Manuel Guerra (Max); Egurren Larrea, peruano; Alfredo Bustos; Walter Barbier (Tom); Raúl Simón (César Cascabel); Germán Luco Cruchaga (Whisky); Mono; Carlos Wiedner, alemán; Juan Oliver; Alfredo Adduard y Lorenzo Villalón.

10 de junio: *La Revista de los Niños: Periódico Ilustrado de Actualidades*, fue el primer intento de publicación para los más pequeños de la casa. Salida de los talleres de Imprenta La Ilustración en un formato tradicional y de aparición irregular, alcanzó como último número el 8 (abril de 1906).

Octubre: *La Revista Cómica*, en su segunda etapa indicando año X en sus créditos, sigue siendo semanal y alcanza sólo 10 números este mismo año.

1906

24 de junio: «Federico Von Pilsener y su perro salchicha Dudelsackpfeifergeselle» debutan en el semanario *Zig-Zag*. Pedro Subercaseaux Errázu-

riz, bajo el seudónimo de Lustig, da vida a quien es considerado el primer personaje de la historieta chilena, cuyas aventuras empezarían a ser publicadas en la revista mencionada el 24 de junio de 1906, hasta el 9 de junio de 1907, en 17 entregas distribuidas durante ese tiempo. Sin embargo, si fuéramos más estrictos, deberíamos llamarlo primer personaje de la pre-historieta, pues no hay uso de bocadillos, sino textos al pie de las viñetas y relatados en tercera persona. Debemos hacer notar que el uso de *didascalias* era la norma para el humor, y el contar historias ilustradas por aquellos años. Bajo esas directrices se desarrollan las andanzas de Federico von Pilsener, quien era un emisario de Alemania que venía en calidad de observador a la «salvaje región de Chile», y se veía envuelto en disparatadas situaciones en una sociedad muy distinta a la suya. Su imagen sería la que aparecería en los repetidos chistes de don Otto.

Figura 6: Ídolo de muchos fue el gran dibujante Julio Bozo (Moustache) quien captó la idiosincrasia del chileno de comienzos de siglo XX, en el período en que las revistas de actualidades proliferaban. Coke, Jorge Délano, lo reconoce como su modelo de artista en sus memorias.

19 de julio: *La Comedia Humana: Semanario Festivo Político Social y de Actualidades*, fue un semanario editado en Valparaíso, alcanzando sólo hasta el número 4 (09/08/1906) y entre sus dibujantes estuvo Martín.

Noviembre: *Von Pilsener*, revista de actualidades y de autor anónimo, donde sólo se usufructúa del personaje creado por Lustig y dura apenas 2 números.

1907

31 de enero: *Zin-Zal: Lesera Semanal y Lustrada* fue una publicación que parodió al semanario *Zig-Zag* y allí colaboró un celebrado humorista de antaño: Armando Hinojosa. Esta revista fue muy dura con Rogelio Ugarte y Agustín Edwards, por lo que tal irreverencia le hizo ganarse a Hinojosa el cargo de «Inspector de consulados en Europa» por parte del gobierno, causando la desaparición del semanario en el número 59 (20/08/09).

31 de mayo: *Cascabel: Publicación Semanal Cómica y de Actualidades en que se Escribe muy Mal la Mar de Barbaridades*. Fraguada en Imprenta la Ilustración en un formato tradicional sólo alcanza el número 4 (24/06/1907).

21 de junio: *El Cencerro: Periódico Joco Serio, pero Más Joco que Serio*, se editó en un formato pequeño al parecer en único número.

1908

8 de enero: *Corre Vuela Semanario de Caricaturas* fue otra de las publicaciones editadas por *Zig-Zag* que se

Figura 7: Una paliza y la expulsión del país le costaron esta caricatura al argentino Santiago del Pulgar. La infidelidad expuesta en la situación dibujada colmó la paciencia del entonces presidente de Chile Pedro Montt.

mantuvo en el interés público largo tiempo. Con portada en colores y buen papel a lo largo de sus 32 páginas con material en blanco y negro, trató en forma crítica pero amena a la sociedad de entonces. El modo de contar anécdotas era con uso de *didascalias*. Entre las secciones de la revista estaban *Fusas y Corcheas*, *Pelillos de la Cola*, *Canciones del Día*, *Gandulerías*, *Charlas del Día* y *Chismografía Hípica*, por citar algunas además de las infaltables secciones de poesías, cuentos para niños y coplas. Muchas de las prosas eran colaboraciones de los lectores y acusaban recibo de los no publicados detectándose muchos plagios. La revista contó con la participación de importantes caricaturistas como Galvarino Lee (Bonsoir), LZN, Nataniel Cox Méndez (Pug) Luis Enrique Alfonso (Osnofla) Christie, Jorge Délano (Coke) –quien en esta publicación debutó oficialmente– Santander Pereyra, Marning, Chao, Chambergo y Mario Torrealba (Pekén). Un personaje que se hizo recurrente en este tiempo fue «Don Lucas Gómez», un campesino que llega a la gran ciudad (Santiago) y vive peripecias que analizan las costumbres de la época tal como lo hiciera «Von Pilsener». Las *didascalias* de este personaje se venían ya publicando en diversas revistas y del lápiz de distintos autores y se basaba en una taquillera obra de teatro del siglo XIX. La aceptación popular de la revista le hizo alcanzar como último número el 1030 (27/09/27).

3 de julio: *Juan Lanas* se edita en un formato tradicional y nace en Imprenta Bellavista, al parecer también en número único.

Primera quincena de agosto: *Chicos i*

Grandes: Revista Infantil Ilustrada salida de los talleres de Imprenta Universo. En un formato tradicional y de aparición quincenal alcanza como último número el 26 (segunda quincena de agosto de 1909).

1 de noviembre: *La Risa*, revista semanal editada en Antofagasta, con un formato que varía durante su tiempo de publicación, alcanza como último número el 18 (28/02/1909).

23 de noviembre: *El Peneca* es sin duda la revista chilena más reconocida en la historia editorial de Latinoamérica, pues supo cautivar a grandes y chicos con su propuesta que invitaba a participar al lector y construir la revista misma con colaboraciones literarias y gráficas. Editada bajo los cánones de comienzos de siglo, con una portada en que se publicaba una fotografía, casi siempre de algún lector asiduo o famoso que la enviaba, enmarcada en columnas y orlas típicas del *art nuveau*, monocromática en un comienzo para ser a dos tintas luego, llegaría a presentar portadas en colores, impresiones que aumentarían su calidad conforme los adelantos técnicos lo permitían. La idea de esta revista se debe al sacerdote Enrique Blanchard, Emilio Vaisse (Omer Emeth) y Agustín Edwards Mac Clure quienes por doce años debieron compartir la responsabilidad editorial con sus obligaciones seculares. Es por esto que se busca a alguien que se dedique en totalidad al semanario. Así en 1920 asumió la dirección de la revista Elvira Santa Cruz Ossa (Roxane: seudónimo sacado de la obra «Cyrano»). Elvira nace en Valparaíso en 1886, estudia en colegio religioso donde ya se notan sus inquietudes literarias y temperamento, logrando publicar sus primeros escritos en *El Mercurio de Valparaíso*. Desde allí emigra al homónimo de Santiago, y a los veintisiete años publica «Flor silvestre», ensayo feminista que logró tres ediciones, junto con escribir dramas que fueron llevados a escena como «El voto femenino» y «Saber vivir». Junto a Amanda Labarca participó en el movimiento promujer que origina al Club de Señoras cuya presidenta fue Delia Matte Pérez y apoyó a Arturo Alessandri en sus planes para favorecer a los niños, participando en la Junta de Beneficencia escolar, presidiendo el Consejo Nacional del Niño y fundando en 1927 la primera colonia escolar de vacaciones, y aprovechando los colegios desocupados en el verano. Luego se harían edificios para ello con lo que la editora ganaba con *El Peneca* pues tal fue el éxito del semanario bajo su tutela que en las comunas de Chile se creaban Comités Penecas, donde se organizaban actividades para incentivar la creatividad o bien ayudar a la comunidad. Los lectores organizaban picnic, concursos, encuentros cinematográficos, editaban periódicos, etc. Así fue que la revista logró difusión continental y reconocimiento. Para graficar el éxito del semanario en el número 1688 (26/07/41) se indica que el tiraje ha sido de 187 500 ejemplares. Alcanzaría según notas de la época tirajes de 250 000 ejemplares contrastando con los 6 000 en sus inicios. Es que la revista se nutría de cuentos, pensamientos, poesía y dibujos de los lectores y fotografías de los mismos en diversas actividades como la primera comunión o graduaciones. Era de los lectores y para los lectores. La sección de poesía la escribían ellos, y a cada colaborador

se le hacían críticas constructivas para mejorar sus dotes literarias. Entre los colaboradores que quedarían trabajando oficialmente en la revista esta Kesmit, que sería secretaria de la publicación. Entre las actividades organizadas por la revista se debe destacar que cada aniversario de la publicación era celebrado en grande junto a los lectores quienes se congregaban en algún salón de la capital. Enfocándonos en los contenidos la revista traía en su primera etapa secciones de humor (*Chistología* con dibujos de E. Manteola), ingenio, habilidades matemáticas, páginas para recortar, sección de cine, cuentos seriados además de publicar *didascalias*, los pre-cómics, tales como las aventuras del «Pibe Jackie Cooper», el pequeño compañero de Chaplin, popular en esos años, el mismísimo «Chaplín» –firmadas por Leonard–, «Las dos gemelas», «Pussyfoot», «Quintín el aventurero» («Rob the Rover» de Walter Bodell en el original) a partir de 1922, el más famoso de los pre-cómics que editó la revista además de las adaptaciones de obras literarias famosas. Con el paso de los años la cantidad de páginas varió y se siguieron incluyendo *didascalias* extranjeras como «Papá Rocha y su hijo Mote» («Dad Walker and His Son», Wally), «El capitán Luna», «Los aviadores Timbo y Rimbo», «Monicaco vs. Hipo», «Aventuras de Amapola» y «Condorito», un cómic norteamericano donde al personaje se le llama Catrileo o Condorito, Sandar el Titán, un Tarzán retocado: «Peneco», una especie de loro con boina vasca que aparece en el número 2006 (24/05/47): «Durga Rani» y «Quintín el aventurero» reeditado, manteniendo la línea editorial con cuentos seriados y secciones varias. Aquí se debe recalcar la importancia de la creación literaria por sobre la pictórica o gráfica entendiendo los intereses de la directora, una respetada escritora, lo que influiría en otras publicaciones que usaron a *El Peneca* como modelo editorial a seguir. Se produjo un *status-quo* que afectó el desarrollo de la historieta durante la primera mitad de siglo, situación que cambiaría lentamente. Entrando la década del treinta llega a colaborar como ilustrador Mario Silva Ossa más conocido por su ya legendario seudónimo Coré, quien era sobrino de la directora. Coré nació en San Fernando en 1910 y fue interno en el Colegio San Ignacio. Más tarde estaría dos años en la Escuela de Arquitectura en la Universidad de Chile. Como debut del gran ilustrador está la portada de *El Peneca* en el XXIV aniversario. Desde entonces dotaría a la revista de magia y sería inspiración para muchos dibujantes. El arte de Coré engalanaría las páginas del semanario hasta 1950, año en que deja de existir a los treinta y siete años en las vías férreas del tren en Quillota. A su muerte la labor de portadista recae en Elena Poirier, quien ya venía alternado portadas con el legendario dibujante, para luego dar cabida a otros ilustradores famosos. Hacia 1953 la directora de la revista fue María Romero y comienza a modernizarse la revista. Ya el interior no es sólo blanco y negro pues se adoptan los tonos sepia, mejora la impresión y la inclusión de comics de los dibujantes nacionales. Colaboradores en esta popular revista fueron en un comienzo Jorge Délano (Coke), con su personaje don Fedeguico; Leonard, M. Barbier (Tom); Fidelicio Atria; Enri-

que Cornejo (Penike); Dante en el período antiguo. Otros como Alfredo Adduard («Aventuras de Don Bilz», promocionando la bebida gaseosa en una tira en el año 1945, la cual se prolongaría hasta entrada la década del cincuenta) participarían de la nueva etapa de cambios, sumándose a René Ríos (Pepo). Futuros dibujantes importantes aparecen en la sección correo como Julio Berríos y Manuel Rojas (*El Peneca*, 2334, 05/09/53). Otros consagrados que dibujaron en la revista fueron Renato Andrade (Nato) con sus personajes «Pocas Pecas» y «Peneca». En el 2443 (06/10/55) aparece un cómic del Mono Tejeda: Arvejita, primera historieta vegetariana, pues todos los protagonistas son frutas o verduras. Mario Igor, cumpliendo su sueño se convertiría en dibujante de *El Peneca* también. Como material extranjero publicado en este período de cambios estaban «Pepe Conejín», «Roy Rogers», «Cabaña del Tío Tom», «Bravo el intrépido», «Hociquito Rojo» («Rudolph el reno») En el año 1955 la directora de la revista es Edith Mutzer, y entre los cómics importados están «Clorofilo», «Su Alteza Puntito 1°», «Alex el intrépido», «Roy Rogers», «Blake y Mortimer», «Pepe Rubio», «Dan Cooper». En el año 1956 es directora del semanario Graciela Romero y siguen Clorofilo, Llanero Solitario, Dan Cooper, El Pájaro Loco. En lo nacional tenemos «Michote y Pericón» y «Sapolín el niño rana», ambas historietas de Themo Lobos, «Hacia otros mundos» de Oscar Camino como se ve en el número 2480 (21/06/56), «Chupete, Prudencia y Pillín» de Urtiaga, «Lecciones de dibujo» por Hernán Herrera. Como dato curioso cabe destacar que en el número 2380, del 22 de julio de 1954, llama la atención la portada, pues es la misma situación que aparecerá en la contraportada de la revista *Condorito* número 5 (1959): una niña gorda pisando a su compañero de baile. En *El Peneca* es un niño colorín la víctima y en la otra es el emplumado que todos conocemos. Ambas las dibujó Pepo. A partir del número 2555 (05/12/57) la revista pasaría a llamarse *El Intrépido Peneca*, título que luciría hasta el número 2679 (21/04/60), para volver a ser sólo *El Peneca* a partir de la siguiente edición, número en el cual aparece una editorial recordando los propósitos de la revista, texto firmado por Kismet (Odilia Navarro), quien recién figura como directora a partir del número 2691 (14/07/60) cargo que ostentará hasta el final de la revista ese año, reemplazando a Carmen Alvayay de Zúñiga, cuyo nombre figuraba como directora hasta el número 2677 (07/04/60) Las portadas solían incluir una columna con el contenido de la edición y además de vez en cuando se ponían adjetivos como «mas dinámica y moderna» acompañando al nuevo título de la revista. Debemos destacar que en 1958 figuraba en la dirección el español Víctor de la Fuente, quien incluso hace algunas portadas, pero pronto es reemplazado por Carmen mientras que Víctor de La Fuente se encarga de algunas portadas e ilustraciones interiores. En este período cambia el aspecto clásico o habitual de la revista porque ahora se da énfasis al tema de la aventura moderna. En esta etapa se da preferencia al cómic europeo, siguiendo con la publicación de

los que ya venían editando e incluyendo ahora material norteamericano en mayor grado como «Maldades de dos pilluelos», «Pepe Rubio», «Dan Dare» ûbritánicaû, «Texas Ranger». Fue característico de este período publicar cómics realizados en aguada como «La venganza de los incas» y «La reina blanca de Calabar». En el estilo clásico estaban «Modesto y Pelusita» de Franquin,« Clorofilo»,« Su Alteza Puntito 1°», «Alex el intrépido», «On Stage» de Leonard Starr, «Blake y Mortimer», «Bill y Bosy», «Tom Tex», «Capitán Águila», «Mark Trail»; en resumen, puro cómic importado. Sólo las portadas de Mario Igor, Nato o Themo y algunas ilustraciones interiores a cargo de Ric, Guicobos, Adduard o Elena Poirirer hacen patria en la revista. cómics de este período son algunos sacados de «Two Fisted Tales», «Terry y los piratas» de George Wunder y las parodias del italiano Jacovitti. Avanzando el tiempo se suman «Las aventuras de Pom Pom, Olfatín», una sección de astronomía con dibujos de José María Bea, «Pájaro Loco», «Los mellizos» y el «Pequeño Bip» de F. Dirks, «Pimpinela y Bibi», «El Sheriff quieto», western de Satn Lee y Al Williamson, «Jim de la selva», «El hijo del Sachem», «Lince blanco», «Pedrito Salvacuentos», «Búfalo Bill», «Los vikingos», «Seis niños y un tesoro», «El Fantasmita», por nombrar algunos. Como dato curioso está que la novela «Ben-Hur» que se venía acompañando de ilustraciones de Manuel Rojas, comienza a ser amenizada con fotogramas de la recién estrenada película homónima. La revista sigue haciendo participar al lector organizando concursos y entregando información de interés como notas al deporte, algunas historias seriadas, juegos, etc. En su etapa final las portadas presentarían ya no ilustraciones, sino cómics propiamente tales desde el número 2693 (28/07/60) donde una gran ilustración es acompañada de un par de viñetas al pie de ella presentando una página entera en la siguiente edición. Como rareza en el número 2701 (22/09/60) se publica «Porotita», una página con una niña como protagonista firmada por Beto (¿Alberto Cornejo?). En el siguiente número comienza la serie por entregas de Luis Cerna titulada «Hace mucho tiempo», protagonizada por la tribu de los Chiquititos y los Grandulones, hombres prehistóricos que conviven con los grandes saurios, tribus que se enfrentan en una batalla que les da el triunfo a los últimos. La trama no vería un desenlace ya que prometía continuar cuando la revista dejó de salir. La revista cesaría su publicación al parecer en el número 2705 (20/10/60), que es el último que se tiene como referencia en los archivos de la Biblioteca nacional, no logrando adaptarse a la nueva generación de revistas de historietas que ahora serían de personajes y no varias historias seriadas. Además, está el hecho de que nacía un nuevo tipo de lector más exigente en lo gráfico, pues comparaba lo nacional con lo importado que se venía publicando en *Okey* o los suplementos de los periódicos nacionales. Sin embargo, *El Peneca* sería un fantasma que penaría por décadas al momento de plantear una revista para niños y jóvenes.

1909

Abril: *Selecta, Revista Literaria y de Actualidades* editada por *Zig-Zag* tuvo

aparición mensual. En formato grande publicó el trabajo de dibujantes nacionales y extranjeros, y tuvo como número postrero el 9 (12/09).

1910

29 de abril: *Bataclán*, revista editada en Valparaíso y de aparición semanal, en un formato tradicional, alcanza como último número el 7 (24/06/10).

18 de julio: *Monos y Monadas*, popular revista semanal editada en Valparaíso y gestada en Imprenta Universo. Con un formato que varía durante el tiempo en que se publica alcanza como último número el 510 (26/06/22) En sus páginas se publicaban *didascalias* como «Las aventuras de Toribio».

1911

Durante este año nace *La Política Ilustrada, Revista Semanal de Crítica y Actualidades*. En su primera época llega al número 29 (02/12) Se editó en un formato pequeño.

Junio: *Picapica, Semanario Humorístico de Actualidades* alcanza como último número el 18 (10/11). La revista se editó, con un formato tradicional, en Santiago en Imprenta Universidad.

1912

Cocorocó: Semanario Humorístico fue una revista semanal salida de los talleres de la Imprenta Franco Chilena con un formato tradicional. Alcanza sólo los 17 números este mismo año.

Mayo: *Alma Joven, Órgano de los Alumnos del Instituto Nacional de Chile*. Realizada por el Centro de Estudiantes del sesto año A y dirigida por Eduardo Moore Montero tuvo aparición mensual, y contó con la participación de Coke en sus cuatro números (08/12). Fue por esta razón que llamó la atención de Editorial Zig-Zag y en breve tiempo sería figura señera en esa editorial.

14 de junio: *La Cachimba, Semanario Crítico, Humorístico y de Actualidades*. Editada en Antofagasta, el formato varía mientras se publica. Su último número fue el 9 (01/09/12).

Agosto: *El Amigo de la Juventud: Órgano de Ex-alumnos y Alumnos Salesianos, Año 2*. Esta revista es la continuación de *Alma Joven* con su número 5, llegando a editarse hasta el número 10 (10/12). De aparición mensual, no ostentaba ilustraciones.

1913

Enero: *Pacífico Magazine*, revista de Editorial Zig-Zag, se editó en formato tradicional siendo algunos números en colores. De aparición mensual, la publicación llegaría hasta el número 104 (08/21).

Abril: *El Conejo: Revista Humorística* es editada en Valparaíso. Con un formato algo pequeño se publica hasta el número 23 (09/13).

11 de octubre: *T.V.O.: Semanario Infantil para Niños de 6 a 80 Años*, fue una revista editada en La Serena de aparición semanal, salida de los talleres de Imprenta Industrial. En un formato tradicional llega sólo hasta el número 7 (22/12/13).

1914

11 de enero: *Tic-Tac*, revista semanal editada en Temuco por Espinoza y Segura en un formato tradicional. La publicación llega sólo al número 6 (22/02/14).

Junio: *La Política Ilustrada, Revista Semanal, de Crítica y Actualida-*

des comienza su segunda época a partir del número 32 y llega hasta el número 44 (02/15) siempre en un formato pequeño.

Septiembre: *Actualidades Políticas: Revista de Informaciones Políticas, Comerciales, Industriales y Teatrales*, fue una publicación de aparición mensual ilustrada que llegó sólo hasta el número 5 (03/15).

1915

23 de octubre: *Primera Fiesta de los Estudiantes* donde entre todos los tipos de disfraces estuvo uno que representaba al aún recordado «Von Pilsener», de Lustig.

1916

Noviembre: *Von Pilsener*, revista bimensual que usufructuó de la creación de Lustig simplemente nombrándolo, alcanza sólo dos números.

1918

Enero: *Almanaque de Monos y Monadas*. Con un formato tradicional resulta ser un compendio anual de algunos chistes de *Monos y Monadas*.

1920

26 de noviembre: *Kikirikí*, editada por *Zig-Zag* en un formato grande, tiene como último número al 9 (21/01/21).

1921

Durante este año surge *Pacífico Magazine* fue un semanario que cobijó, entre otros, los dibujos de Lustig. Pepo expone en este período en la Confitería Palet de Concepción con el patrocinio de su orgulloso padre, y pública en el diario *El Sur* de Concepción cuando tenía apenas diez años de edad.

1922

14 de noviembre: «Pepita y Don Eustaquio», primera tira importada publicada en *La Estrella* de Valparaíso. Desde entonces se hace habitual la inclusión de tiras humorísticas en el diario, comenzando con «La vida diaria de», la cual aparecería durante un mes en la última página del periódico. Con el correr del tiempo las tiras cómicas amenizarían la publicación. Claro que en su mayoría serían de origen norteamericano, españolizando el título y los nombres de los personajes como por ejemplo: «Las jornadas de don Agapito», «Don Petronilo», «Las travesuras de Cuquín», «Don Bómbolo», «La familia Jeringuis», «Fatalicio» y «Pomponio» en la primera mitad del siglo.

1923

Enero: *El Amigo de la Juventud*. Fue una publicación que continuó el proyecto de *Alma Joven* y *El Amigo de la Juventud*. De aparición mensual, su vida editorial duró hasta el número 70 (12/28).

13 de febrero: *Mi Kits: Humor y Poesía*. Editada en un formato tradicional, alcanza el número 24 (07/08/23).

23 de febrero: *Kakaraka*, de aparición semanal llega al número 21 (11/07/23).

16 de julio: *El Pibe*, revista de entretención para niños usando el apodo que recibió el pequeño Jackie Coogan en el filme con Chaplin, comienza su primera etapa y llega hasta el número 76 (21/12/24), siendo de aparición semanal, en formato tradicional y salida de los talleres de Imprenta Selecta.

Viñetas desarraigadas
La hégira de historietistas latinoamericanos a otros mercados: el caso de Argentina

Manuel Barrero
Estudioso de la historieta, director de la publicación electrónica www.tebeosfera.com, Sevilla, España

Resumen

Se ha dicho que el cómic para lectores adultos nació en Europa: en Francia, Inglaterra, Italia... Pero nosotros pensamos que los libros de cómics y los autores de los años cuarenta y cincuenta en los países latinoamericanos fueron una parte importante de esta historia. Y, quizás, las series argentinas, creaciones, progresos y descubrimientos en la narrativa fueron la llave (Salinas, Hora Cero, *Oesterheld,* Misterix, *Breccia,* Humor Registrado, *Solano,* LD*...). No obstante toda su creatividad, Argentina tuvo (y tiene) una difícil historia política, motivo por el cual muchos de sus mejores escritores y artistas de cómics tuvieron que emigrar. Aquí hay una reflexión sobre ellos...*

Abstract

It's been said that the comic for mature audiences was born in Europe: in France, UK, Italy... But we think that the comic books and the authors of the forties and the fifties in Latinoamerican countries were a very important part of this history. And, perhaps, the argentinian series, creations, storytelling discoverys and improvements were the key (Salinas, Hora Cero, *Oesterheld,* Misterix, *Breccia,* Humor Registrado, *Solano López,* LD*...). Althought all this creativity, the Argentina had (and has) a difficult political history, because of that many of the best comic writers and artists had to emigrate. Here there is a reflection on them...*

El cono continental suramericano (desde Honduras hacia abajo en el mapa) ha sido durante el siglo XX un lugar sacudido por la pobreza, por la guerra, por los enfrentamientos intestinos, por el caciquismo y por la manipulación de otros gobiernos. La historieta de esos países se vio afectada por ello, como es natural, puesto que como medio de expresión y comunicación se halla sujeta a su coyuntura al tejido social y político imperante.

Por ejemplo, el panorama de la historieta en Perú nunca se caracterizó por una sólida estructura editorial. Ya desde 1931 hubo un conato de guerra civil y continuó habiendo gobiernos militares, en algunos casos con apoyo de los gobiernos del norte en virtud de rechazar el establecimiento de partidarios de ideologías comunistas (conocida es la esforzada lucha de Haya de la Torre en este sentido). Autores de allí, como Gonzalo Mayo, Pablo Marcos o Boris Vallejo, emigraron desde Perú hacia Estados Unidos para asentarse y dibujar historietas de superhéroes, fantasía, terror o románticas desde la década del setenta (Cooke, 2001). Chile no ha sido un país exce-

Figura 1: «Nicaragua», de Muñoz y Sampayo. Obra concluida en 1986 donde sus autores reflejan la hipocresía de la sociedad occidental y denuncian la rigidez del poder.

sivamente maltratado, pero la pobreza siempre estuvo cercana al pueblo, y es más que probable que esa fuese una de las razones del desarraigo de su patria adquirido voluntariamente por el afamado autor Alejandro Jodorowsky desde 1953. En Venezuela la tradición de los cómics fue tardía, por remontarse a la década del setenta según Diego Guerra (1997), pero de nuevo se interrumpió tras el golpe de estado que depuso al presidente Carlos Andrés Pérez en 1992 y la consiguiente crisis económica. En Colombia media un gran vacío entre las obras del caricaturista Adolfo Samper, en la década del veinte, y las que luego revitalizaron allí el medio a finales del siglo XX: *Acme*, revista dirigida por Bernardo Rincón y Gilles Fauveau, y por supuesto la obra de Rabanal (Rosso, 1997). Poca más producción colombiana salvo por la de autores como Leonardo Espinosa, quien debido a la continuidad de sus estudios en la School of Visual Arts de Nueva York trabajó en adelante desde Estados Unidos (también hay que mencionar el caso del autor José Sanabria, que marchó a Argentina en 1992). En otros países el panorama creativo y editorial fue similar, o contó con otras trabas, como el alto grado de analfabetismo (en 1993 seguía siendo analfabeta el 22,5% de la población boliviana, el 18% de la de Ecuador) o la sujeción a otras culturas (de ahí que no se comenten aspectos de Guyana, Surinam, Trinidad y Tobago).

Posiblemente el más interesante de estudiar sea el caso de Argentina, por ser patria de algunos de los mejores historietistas de la historia y por ser sede, también, de modelos de gobierno represivo de carácter intermitente, ya desde aquella agitación en la semana trágica de 1919. Allí, en la tierra de la Pampa, hubo golpes militares de modo incesante, o al menos desde que se fracturó la continuidad constitucional tras el golpe de 1930 que derrocó a Irigoyen. Partiendo de 1943, la revolución militar llegó en un momento de gran desarrollo de la industria editorial y cinematográfica argentina, y paralelamente a la publicación de algunas de las mejores obras de Borges, por añadidura. Cuando en 1945 Perón subió al poder por vez primera, sucedió una suerte de dictadura blanda, pero con represivo control de la riqueza y con el ruido de fondo de los enfrentamientos de los militantes del Partido Radical con los del Partido Peronista, que enviaban a sus «gorilas» a armar bronca a todos lados.

La estructura de poder, claramente caudillesca, no impidió el hecho cultural de la historieta. Paradójicamente, durante el período que abarca los años 1945 a 1955, en este país florece lo me-

¿YES TODO ESTO HERMANO? PUTAS BORRACHOS DROGAS Y DROGATAS. LADRONES DESGRACIADOS NOS CRIAMOS AQUI
ESTO ES LO NUESTRO
STORY FOR RENT

Figura 2: «Hot LA», de Horacio Altuna. Obra publicada en 2001 donde el autor da una vuelta de tuerca al problema de la diferencia entre razas y clases.

jor de la historieta: nacen *Patoruzito* e *Intervalo* en 1945, *Salgari* en 1947, un año más tarde aparecen *Aventuras* y *Misterix*; *Rayo Rojo* en 1949 y *Cine Misterio* en 1950, a la par que *La Revista del Superhombre* y *Fantasía*. Luego, entre 1953 y 1956, Oesterheld crea al «Sgt. Kirk» y la editorial Frontera... Acaso la única nota discordante con toda esta efervescencia creativa aferrada a la patria sea la marcha y posterior asentamiento de tres autores de relevancia: Salinas, Arancio y Mordillo.

Recordemos que José Luis Salinas creó «Cisco Kid» como un ambicioso proyecto para ser distribuido por todo el mundo a través de la agencia norteamericana King Features Syndicate, con la cual firmó contrato en 1949. Desde esa fecha Salinas quedó en Estados Unidos con su familia, dedicándose a la pintura y a producir ilustraciones para la publicación inglesa *Tell Me Why* (sin olvidar que en 1971 creó a «Dick el artillero»). El caso de Juan Arancio es menos exclusivo, puesto que colaboró –desde la década del cincuenta– con varios países diferentes: Estados Unidos, Gran Bretaña, Australia, Canada e Italia, donde creó «Timber Lee». Finalmente, otro paradigma de la creación itinerante es Guillermo Mordillo, nacido en Buenos Aires como un hijo de emigrantes españoles, y con sangre aventurera en las venas sin duda, dado que marchó a Lima en 1955 y allí vivió hasta 1960. Luego pasó a Nueva York y, en 1963, a París, desde donde produjo sus mejores viñetas.

Aun la elección de estos autores, en Argentina la historieta era un campo rico y fértil en el que trabajar. No abundaba la misma dicha entre otros pueblos, sobre todo entre los europeos sacudidos por la contienda bélica de la segunda guerra mundial, siendo muchos los italianos que emigraron hacia Argentina durante la década del cincuenta (Campani, Pavoni, Pratt...); y también algún español, en este caso por causa del estado de miseria y hambruna en que la guerra civil sumió el país. Es pues, en Argentina, y en este contexto, donde nació lo que en Europa se denominó *historieta de autor*. Eso tuvo lugar antes de su consolidación como lenguaje moderno e imbricado con las estéticas

Figura 3: «Conan il Conquistatore», de Rubén Meriggi. Obra destinada al mercado europeo pero basada en una licencia yanqui; una gran interpretación de la salvaje barbarie de Conan.

del pop y los movimentos *underground* y musicales, al uso de cómo experimentó en Francia e Italia, países que se arrogaron esa cualidad de fundadores de la historieta moderna. Y no fue en Argentina, y más concretamente se podría decir que fue en los productos de editorial Columba, destacando sobre ellos *Hora Cero* (nacida en 1957).

Columba, de todos modos, no era una institución proveedora de fundamentos estéticos o culturales. Era una empresa, y como tal debía funcionar. Durante aquellos años boyantes para las viñetas argentinas, Columba daba trabajo a casi un centenar de profesionales, asegurando los pagos, pero conservando la propiedad de los derechos de autor y los originales de los dibujantes. Algunos autores, como Altuna, que habían tenido un aprendizaje autodidacto copiando de otros, entraron en Columba con facilidad debido precisamente a su capacidad imitativa, comulgando de este modo con la filosofía editorial de Marvel, DC u otras editoras yanquis (allá había que seguir los pasos de Jack Kirby en el dibujo, acá los de Casalla y otros). Según el citado Altuna, algunos de los editores de Columba eran verdaderos gánsteres en el modo de gestionar la distribución, por ejemplo, y ha citado como ejemplo al editor de Columba disfrazado bajo el falso nombre de José Alegre.

Ante esta situación, se fue haciendo necesario luchar por los derechos de autor y la devolución de la obra original en la Argentina, a la par que esa lucha se estaba produciendo en otros frentes y en otros países: en los Estados Unidos, por parte de Neal Adams, Steve Gerber, Joe Shuster y otros, en Francia, en Italia, en España más tarde...

No ayudaría a conseguir sus objetivos el cambio drástico del panorama sociopolítico sufrido durante estos años. Perón había caído en 1955, si bien la juventud peronista se mantuvo firme durante años y muchos fueron los jóvenes que abrazaron la esperanza con la revolución cubana de Castro como referente desde 1959 (eso, al parecer, fue el germen de una facción peronista de izquierdas, en la que militó el mencionado Altuna). En 1960 comenzó a experimentarse otro efecto ineludible: la ocupación del espacio de la imaginación de los consumidores de historieta por un artilugio luminoso: la televisión.

Editorial Frontera dejó de pagar debido a la recesión por entonces, aunque *Misterix* mantuvo los emolumentos de sus colaboradores. El cine también fue robando público al cómics y el panorama comenzó a volverse más turbio, sobre todo cuando despareció *Misterix*. Luego, obras como «Vida del Che», de Oesterheld y Alberto y Enrique Breccia, fueron secuestradas en su edición por las «escuadrillas de la muerte» de

Isabel Perón y, en 1969, *Gente* –que había dado cobijo a esa reflexión sobre la Argentina del decaimiento que es «El Eternauta»– también suspendió su publicación. El planteamiento localista de «El Eternauta», aquel consistente en situar su acción en Buenos Aires, supuso toda una ruptura con esquemas clásicos de producción de aventuras que quizás los más jóvenes no supieron apreciar en toda su dimensión innovadora entonces, excesivamente contaminados por la cultura importada, como así lo recuerda José Muñoz:

«En este asunto de la historieta, los muchachitos como yo estábamos todos pensando en el lejano oeste norteamericano, en historias europeas de guerra, en los exóticos continentes, toda la fascinación de la cosa exótica, de lo que no conocéis, entonces lo que estaba alrededor de nosotros nos interesaba. Solano fue el antídoto que yo tomé casi en seguida y el efecto benéfico se dio bastante después, cuando empecé a entender también mi circunstancia real como dibujable. Eso fue una de las grandes enseñanzas de Solano. También tuve entornos exóticos, porque viste, claro, estábamos todos criados con filmes, literatura. Normal, uno soñaba con las praderas lejanas y miraba con un cierto estupor y una cierta irritación el entorno real. Es muy ridículo, pero es un problema de los chicos»(Muñoz, 1988).

Es por entonces que algunos autores se plantearon la posibilidad de emigrar profesionalmente, que no físicamente, hacia otros mercados. Para Inglaterra comenzaron a trabajar Alberto Breccia, seguido de Hugo Pratt, Arturo del Castillo, Luis Domínguez, Alberto César Salinas... Hay que citar también a Antonio Mongiello Ricci, alias Napoleón, que

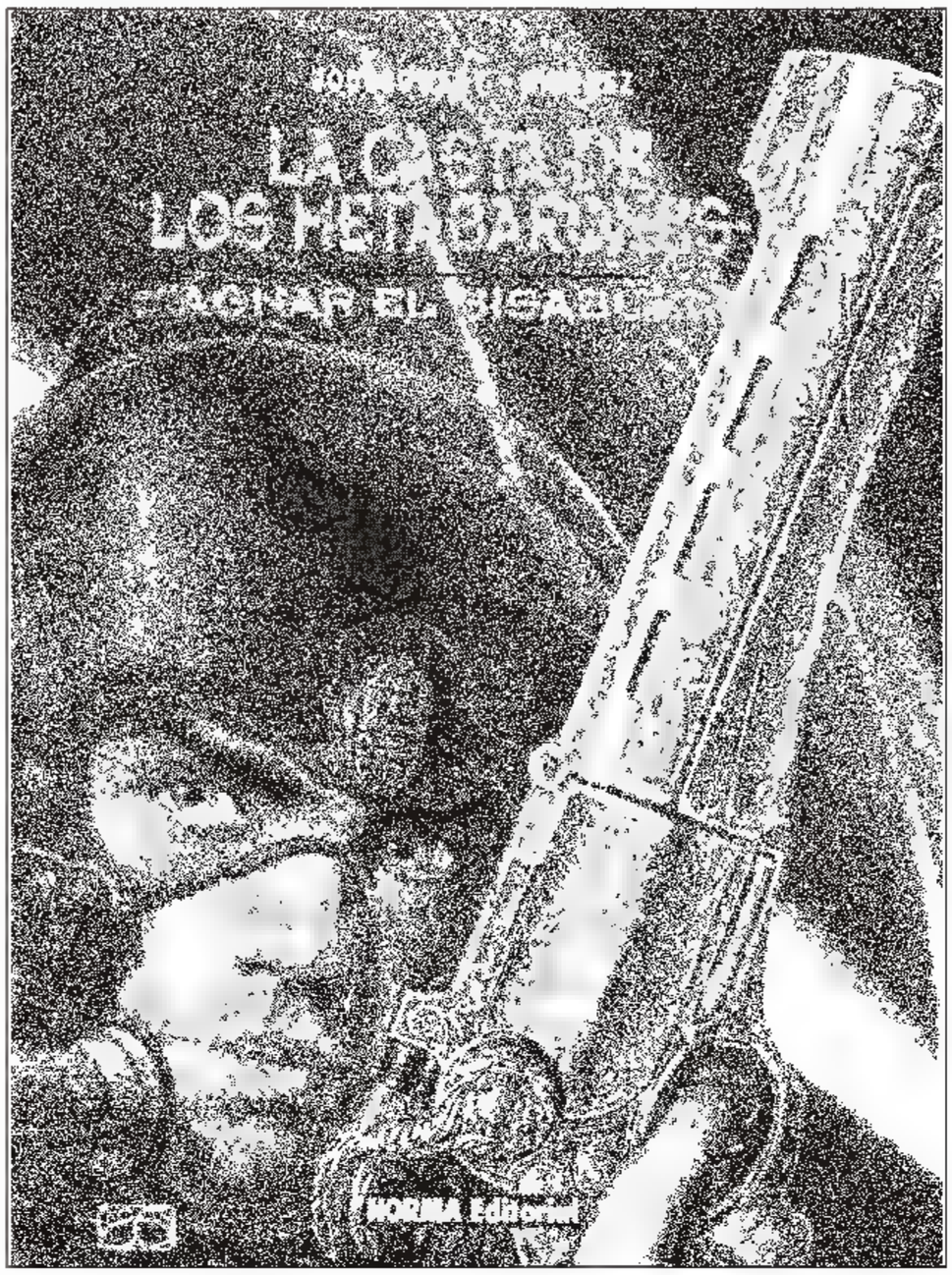


Figura 4: «Metabarones», de Juan Giménez. La más grande saga de Jodorowsky ha obtenido el aprecio generalizado al ser materializada con el dibujo de Giménez.

había marchado a París y publicó en Italia gran parte de su obra, si bien regresó a la Argentina en 1970 para atreverse con el dibujo de «La guerra de los Antartes», sobre guión de Oesterheld. Víctor Hugo Arias fue un argentino que por estas fechas también trabajó intensamente para Fleetway y DC Thompson, y en Italia para *Il Corriere dei Piccoli*. Otro ejemplo de este comportamiento de triste búsqueda del aliciente económico en otros mercados es el que dio Leopoldo Durañona, nervioso laborante de Columba que pasó por Abril y acabó haciendo cómics para Fleetway; al comienzo de la década del setenta trabajó para *Misterix*, pero finalmente emigró a los Estados Unidos, donde mantuvo una fecunda colaboración con DC en cómics de horror como *Weird War Tales*, *Weird Mystery Tales*, *The House of Secrets*, y también

Figura 5: «Superman», de J.L. García López. El argentino nacido en Galicia, José Luis García López, ha llegado a ser uno de los puntales de DC Comics.

en las revistas de horror de Warren *Creepy* y *Eerie*. Y, para terminar con esta ronda, no olvidemos que el gran autor argentino Jorge Luis Moliterni también colaboró durante la década del sesenta con el Reino Unido (Fleetway), Estados Unidos (Charlton) e Italia (*Il Corriere dei Ragazzi*).

En estos trabajos para el mercado inglés, y desde casi el anonimato, Breccia exploró las texturas que harían famoso en «Spy 13», serial que desarolló para la publicación *Thriller* previamente a su vuelta a Argentina para dibujar «Mort Cinder», pero en general aquel laburo no era asidero para mejorar, para trascender, para expresarse como autores. Los guiones eran de ensalzamiento de la victoria de la guerra contra Alemania, careciendo en general de calidad, y las indicaciones eran tan estrictas que poco dejaban a la improvisación del autor. Mas, había dinero en ese mercado y con ello fueron tirando muchos autores latinoamericanos, al igual que españoles, que también recalaron en esa industria, como Macabich, De la Fuente, Ortiz, Blasco, o italianos como D'Antonio, Tacconi, Toppi, Farrugia... A la larga, la demanda cedió y la mayoría de los autores regresarían, aunque otros persistieron incansables en aquel mercado que todavía en el comienzo del siglo XXI genera trabajo.

Siguiendo con el relato del marco sociopolítico, la revolución libertadora acabó con el gobierno de Perón y se inició una nueva ronda de gobiernos militares en Argentina, los de Lonardi y de Aramburu, que duraron hasta la elección presidencial de Frondizi, quien gobernó brevemente (fue depuesto en 1962). Algunos no deseaban seguir aguantando la tensión social y optaron por el extrañamiento. Walter Fahrer, por ejemplo, tras trabajar con Editorial Láinez se fue a Francia en 1963 para hacer ilustración y, luego, desde 1969, historietas para *Tintin*; Solano López se mudó a Londres en 1963 y allí trabajó con gran profusión para series como *Kelly's Eye* (si bien regresó a tierras argentinas en 1967 para fundar su propio estudio con vistas a seguir produciendo páginas de historieta para el extranjero). Ah, y recordemos que en 1964 Pratt retornó a Italia definitivamente para dar vida allí a «Corto Maltese», que Oskar Blotta, hijo, emigró en 1966 a Estados Unidos para colaborar con *Cracked* y hacer ilustraciones, y que el gran Oski también inició una hégira entonces por Perú, Italia, Cuba, Uruguay y Francia.

Mientras tenían lugar golpes militares en Brasil y Bolivia en 1964, en 1965 EE.UU. entraba en Vietnam y en Santo Domingo, subrayando la idea de su afán imperialista más allá de sus fronteras naturales. En Argentina, tras los mandatos de Guido e Illia, en 1966 asumió el poder el general Ongaría y todo cambió. A este respecto, uno de los mejores testigos de la evolución de la historieta allá es Sasturain:

«Se da entonces una paradoja: cuando la historieta entra al gueto del discurso crítico y al museo –Bienal Internacional de la Historieta, organizada por el Instituto Di Stella en 1968–, y recibe la primera y seria atención intelectual en Argentina con Oscar Massota y sus seguidores, es un género virtualmente estancado, sin medios dúctiles donde explayarse, candidato a una contradicción fatal a plazo fijo: la producción masiva, estereotipada, en el maniqueísmo y los héroes de rubio jopo importado, versus la proopuesta [sic] restringida que corre tras las vanguardias europeas sin alcanzarlas, con todos los riesgos del aislamiento y la intelectualización» (Sasturain, 1995).

Esta idea la refrendó Carlos Trillo, al comentar que la cúspide de la historieta porteña se alcanzó con la obra «Mort Zinder» entre 1962 y 1964, y que desde que *Misterix* dejó de ser semanal en 1964, comenzó una crisis que cristalizó en 1967 cuando ya no existían *Patoruzito*, ni *Hora Cero*, ni Frontera, y el mercado argentino se fue inundando de productos más livianos, menos profundos: «Cuando en 1968 se realiza [...] una gran exposición de historietas, pocas cosas nuevas importantes tenía la Argentina para mostrar allí» (Trillo, 1983). La sensación de desposeimiento, además, era grave, y algunos autores, como Óscar Zárate o José Muñoz, emigraron a los cálidos brazos del editor londinense (el primero, en 1970; el segundo, en 1972, para laborar con la IPC británica en series como *The Fliying Viking*, *Raven on the Wing*...) Gustavo Trigo, pese a que había aguantado en Argentina durante mucho tiempo siguiendo la obra y la estela de Oesterheld, a finales de la década del setenta

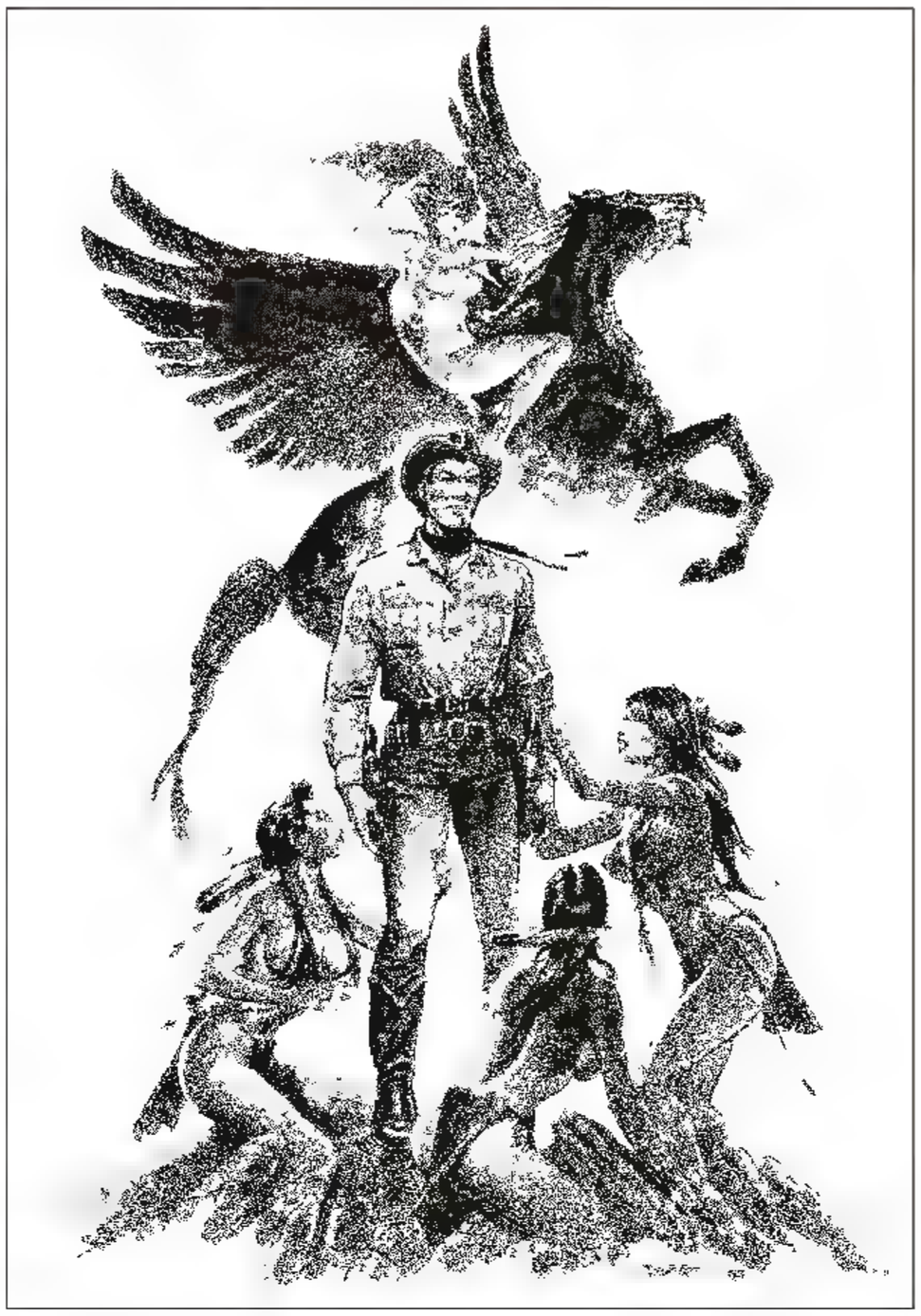


Figura 6: «Tex», por Zanotto. La incursión y éxito de los autores argentinos en el mercado italiano queda simbolizada con esta imagen.

trasladó sus bártulos a Roma. El paraguayo Robin Wood, argentino de adopción, se fue a España. En el caso de Muñoz y Sampayo, que luego formaron pareja artística lejos de su hogar, abandonaron Argentina por motivos profesionales, en efecto, pero verían imposibilitado el regreso por razones políticas. Para el caso, era un exilio.

Los que quedaron, resistieron.

Un argentino resiste.

Seguía habiendo una intentona por parte de los editores de seguir protegiendo la obra patria y la libertad de expresión. Al menos en *Clarín*, que desde 1973 fue sustituyendo sus secciones con historieta importada («Mutt and Jeff») por tiras de Yibuti, Caloi, Tabaré, Dobal, Fontanarrosa, Rivero, Altuna y Crist en las que se reflejaban los «ve-

BUENO, VOY A POR EL CAFÉ NOS RECONFORTARÁ Y VEREMOS SALIR LAS ESTRE - LLAS.
PIENSA EN LA GENTE
PIENSA EN LA GEN TE QUE VIVE EN ESOS EDI FICIOS.
¿QUÉ ANHELOS ¿ES DO ? MENAN ?
¿SE PUEDE GENERAL ZAR HABLANDO DE ELLOS ?
¿QUÉ ALEGRIAS MOTI- VAN AL NIÑO QUE LLEVAN DENTRO ? ¿QUÉ MIEDOS LE S ENCADENAN ?
¿CUANTA VIOLENCIA Y CUANTA DESESPERACION PULULAN POR LA CIUDAD ESTA NOCHE ? SI LO SUPIERAS CON CERTEZA CREERÍA SEGUIR VIVIEN - DO TRANQUILA ?
LA SOLEDAD EN MEDIO DE LA MUCHEDUMBRE, CORROYEN DO CEREBROS Y CORAZONES.
¡OH! PERDONE, NO LE HABIA VIS TO.
ES IGUAL NO MIRO "A"

Figura 7: «Piensa en toda la gente», por Leo Durañona. Historieta publicada en *Eerie*, # 123, como «Remember All the People», un ejemplo del trabajo de los argentinos para el mercado estadounidense.

ricuetos y padecimientos de la realidad nacional» (Rivera, 1992) y sus autores obtenían cierta protección por parte de los editores frente a las amenazas disfrazadas de peticiones que partían del gobierno oficialista.

Si la situación estaba mal, todo empeoró. En 1976 arreció la dictadura en Argentina, tras las presidencias militares de Levingston y Lanusse, la presidencia de Cámpora y la tercera de Perón, Videla dio un golpe de estado que concentró el poder y que inauguró una etapa de censura y de feroz represión ideológica. Por entonces se confeccionan listas negras, se queman libros, se aniquila a los montañeros, se secuestra, se asesina..., fue como un exterminio. Hubo historietistas que vivieron aterrados por entonces, si bien en la historieta apenas hubo manifestación política alguna, salvo una lánguida disconformidad con el sistema.

Como sedimento quedó un légamo político tal que permitiría el florecimiento de revistas satíricas en las que el pueblo encontraba la formulación de sus pensamientos contra el sistema: *Mengano*, *Chaupinella*, *El Péndulo*... Son destacables, sobre todo, el despliegue de humor gráfico inteligente de *HUM(r)* (o *Humor Registrado*), y los guiones y la asesoría creativa de Trillo, Sasturain y Saccomano primordialmente. «Las puertitas del Sr. López», de Trillo y Altuna, es un ejemplo claro de obra de denuncia disfrazada de amarga crónica vital en la que los militares no supieron olisquear la crítica inteligente. Estos autores citados, junto con otros, siguieron apoyando la lucha por los derechos de autor, llegando a presentar sus reivindicaciones en el Congreso argentino en 1974; un pequeño paso más de lo que habían conseguido Rubén Sosa y José Muñoz cuando crearon un sindicato de prensa en 1971.

Para los jóvenes creadores, la esperanza que habían habían esbozado los renovadores de la historieta patria Wood, Sergio Almendros y los hermanos Morhain, se encontró con demasiadas razones no sólo políticas, también económicas, que les hicieron repensar en el abandono del país. Breccia sufrió algún atentado y Oesterheld desapareció en 1977, y desde entonces una gasa ne-

gra y espantosa cubrió la historia de la historieta en Argentina. Los gobiernos militares de Videla, Viola, Galtieri y Bignone no dejaban respiro y no reflotaron la economía, siendo consecuencia de ello que muchos autores optasen por el exilio de nuevo, que se formuló efectivamente entre 1975 y 1981: Ricardo Barreiro, Juan Giménez, Carlos Sampayo... Se produjo entonces un movimiento contrapuesto al que hubo en España, que desde la muerte de Franco (en 1975) fue abriendo sus puertas a algunos autores latinoamericanos y a autores españoles que se hallaban idos por causa de la dictadura franquista (De la Fuente regresó de Chile, Jan regresó de Cuba).

A España arribó, por ejemplo, Altuna en 1982, y sobre su venida explicó:

«Un tipo que emigra de cualquier sitio a cualquier otro sitio para buscar una vida mejor, está buscando vivir esa única vida. Es muy terrible tener que irse del país. Para nosotros, en aquel entonces, era eso. La amargura era general. Después, con la democracia, también siguió, pero en aquel entonces la teníamos justo encima. Todos teníamos cadáveres a las espaldas». (De la Calle y Fernández, 2000).

Estos argentinos demostraron que la calidad no está sujeta al terruño y desplegaron toda su sabiduría para producciones dirigidas al mercado español, al francés y al italiano, preferentemente. Si aún no tenían la certeza de que la historieta argentina había sido uno de los motores de las delicias de este medio en el mundo, aportaron las pruebas a modo de cuadritos. Demostraron que su trabajo lo era de raza, hijo del acopio de horas sobre la mesa de dibujo y del aprendizaje, exhaustivo, de los grandes narradores clásicos (de Foster y Raymond, claro, pero también de Salinas y de Haupt, y de Collins y de Oesterheld, y de Breccia...). En cada obra argentina puede comprobarse el cuidado en la composición de la página, siempre muy vigilada, muy atenta. Se ha extendido el dicho popular de que todos los dibujantes argentinos saben narrar, y eso les capacita para conquistar cualquier mercado. Altuna acudiría a Francia a mediados de la década del ochenta a la vista de lo debilitado del mercado español. Y se percató de lo dura que era la negociación allí (la empresa Humanoides Asociados detentaba los derechos de venta con altos porcentajes de comisión que no heredan nunca los hijos del autor sino los del editor, por ejemplo). De él partió una afirmación cruelmente descriptiva de hacia dónde había evolucionado su profesión:

Figura 8: «Mafalda», por Joaquín Lavado. Quino es uno de los argentinos más internacionales, junto a su personaje Mafalda, si bien la mayor parte de su obra la ha desarrollado fuera de su país de origen.

«Yo siempre digo que cuando estaba fuera de Columba, Columba significaba Hollywood. Cuando estaba en Columba –que era una mierda– y aspiraba a trabajar en la revista *Humor* o *Clarín*, eso era Hollywood. Cuando empecé a trabajar allí me di cuenta de que Hollywood estaba en Europa: trabajar donde trabajaba Carlos Giménez y todos ellos. Me vine acá, trabajé para Toutain y me

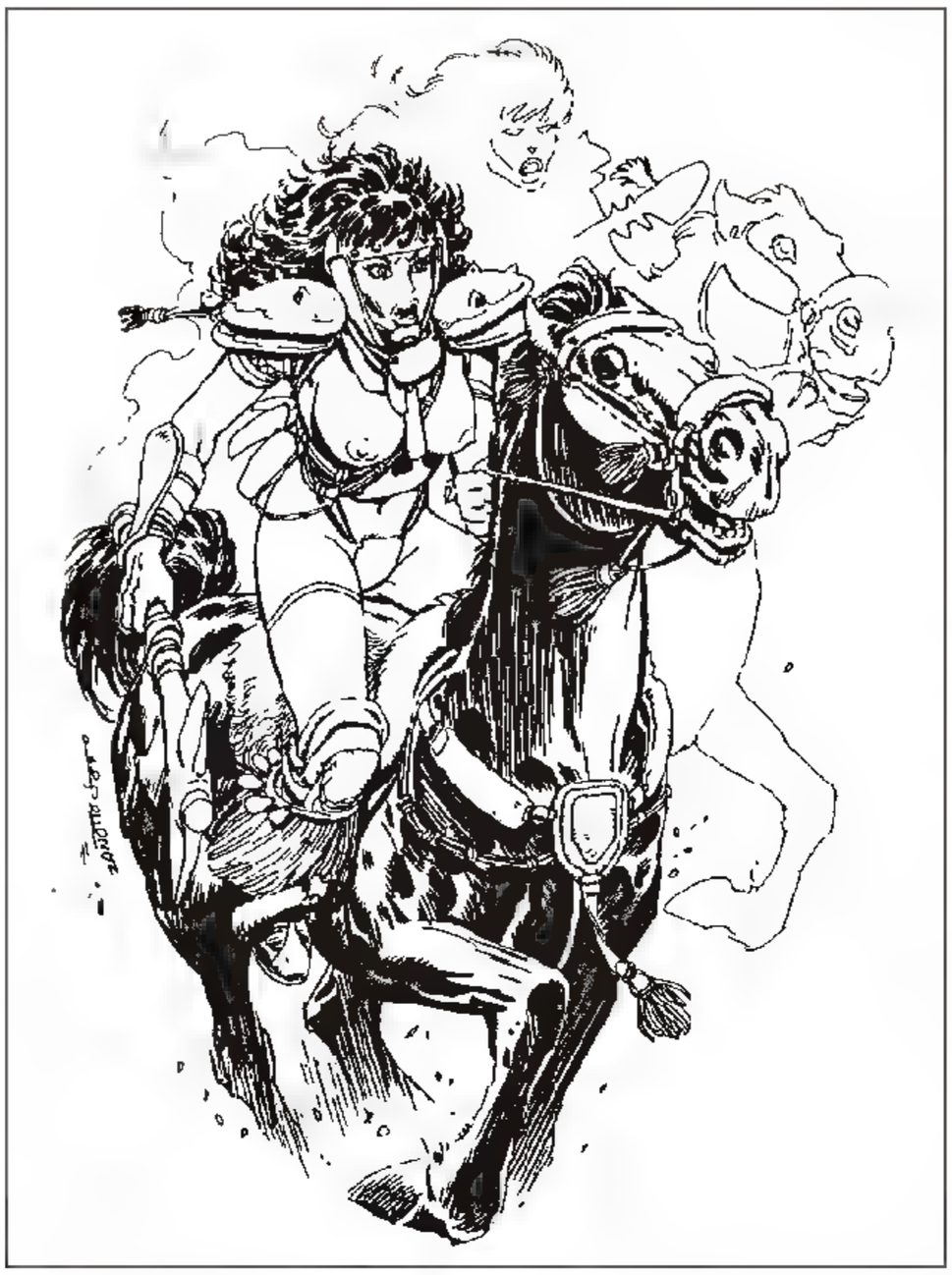


Figura 9: La exhuberancia y el dinamismo son herramientas que Juan Zanotto maneja estupendamente; su obra ha sido difundida tanto o más en Italia que en la Argentina.

di cuenta de que Hollywood estaba en Dargaud y compañía. Cuando llegué a Dargaud y todo eso, me di cuenta de que Hollywood no existía: era todo una mierda. El mundo editorial es una mierda» (De la Calle y Fernández, 2000).

Durante todo este tiempo, estos autores asistieron desde el exterior a la muerte de «la historieta de autor» propia de Argentina, que desapareció engullida por la desintegración de la industria de la historieta autóctona por un desinflarse el mercado editorial, según Steimberg (1983), en el que las revistas de historietas argentinas disminuyeron, siendo así que algunos de los historietistas conocidos publicaron preferentemente en el exterior.

La industria no es que desapareciese en general, solamente cambió. La globalización, que hoy parece una evidencia, ya entonces iba afianzándose en la economía de mercado que derribó todas las barreras (hasta el muro de Berlín) y en la que medraron las empresas temerosas de arriesgarse a producir historia nacional, abrazando por consiguiente la gestión de licencias ajenas que era posible adquirir a bajo costo. El mercado siempre manda, el público escogía cada vez más, y los cómics de superhéroes americanos, que muchos han querido ver como blasón del imperialismo yanqui –lo cual exige varias lecturas para poder afirmarlo con rotundidad– fueron difundiéndose por todo el territorio americano. Primero conquistaron México y desde ahí, bajo el sello Novaro, saltaron a Venezuela, Colombia, Chile, Perú, Argentina, Paraguay... Y en Argentina, al parecer, no se podía sostener la creación de superhéroes autóctonos, por algunas razones que resultan complejas de explicar, si bien Carlos Trillo apuntó una explicación elemental: «En Argentina no se podría hacer un superhéroe porque todos los chicos saben que si un tipo sale a volar de un quinto piso se mata» (Pálmer, 2001).

Con la desaparición de la industria nacional a gran escala desapareció también la posibilidad de cooperación, de gremialidad, y el editor, en esta coyuntura, siguió controlando más aún al autor. De tal guisa, el autor no regresaba a Argentina y quienes se quedaron subsistieron en muchos casos trabajando para los mercados lejanos, sobre todo para los de lengua anglosajona. En el mercado británico triunfó así Oscar Zárate, dibujando la obra del afamado Alan Moore «Small Killing», proveyéndole de texturas inauditas para un autor británico o, sobre todo, americano.

MIRÉ. NO HABÍA PIERNAS. COMPRENDÍ AL CABO. NO HABÍA QUERIDO QUE EN LOS ÚLTIMOS MINUTOS DE VIDA QUE LE RESTABAN, EL SARGENTO GROSS...
...NO SUPIERA QUE TODO EL ENORME PRECIO PAGADO POR LA COLINA HABÍA SIDO EN VANO... QUE POR SU CULPA HABÍAMOS ATACADO UNA COLINA EQUIVOCADA.
TAMBIÉN EL CAPITÁN WINDIR CUANDO LE MOSTRÉ, SUPO COMPRENDER : NO HABLÓ NUNCA DEL PUÑETAZO.
EL SARGENTO GROSS MURIÓ CREYENDO QUE HABÍA GUIADO EL ATAQUE TRIUNFAL CONTRA LA COTA 615.
ADM 66307
JIMENEZ ©

Figura 10: Final de la historieta «Ernie Pike», un singular homenaje al mejor guionista del mundo, Oesterheld, de parte del argentino residente en España Juan Giménez.

Es durante la década del noventa cuando se produjo la mayor hégira hacia la industria del cómic estadounidense, que admitió firmas de calidad para dibujar héroes y superhéroes en un mercado que no por saturado renunció a seguir inflándose. Fue este el tiempo en el que Solano López cosechó éxito con obras de calidad probada («Freaks») al tiempo que trabaja afanosamente sobre historietas pornográficas ejecutadas mano a mano con Ricardo Barreiro («Sexy Synmphonies», «Young Witches»). Con guión de Barreiro había trabajado para el mercado porteño Eduardo Risso («Parque Chas»), y con Trillo también («Boy Vampiro»), pero su mayor popularidad la cosechó con su trabajo para el mercado americano «100 Bullets», luego aplaudido unánimemente en todo el mundo.

Otros autores que cosecharon cierto éxito trabajando para el mercado estadounidense fueron García López (español emigrado a Argentina que luego alcanzó incluso un alto cargo en la empresa DC), el mencionado Trillo (guionista incansable para una gran variedad de mercados) y también los autores Carlos Meglia, Rubén Meriggi o Enri-

que Alcatena, quien desplegó sus tintas untuosas y sus vestuarios pintorescos por páginas ciento en series como *Alien invasión*, *Apha*, *Hawkworld*, *Suicide Squad*, *Exterminador*, *Fighting Tom Cochrane*, *Conan the Savage*. Más recientemente Liniers, Ángel Mosquito y otros integrantes de pequeñas editoriales como La Productora también están probando con editores españoles.

Esta situación de desembarco en otros mercados también se produjo en otras facciones de la industria y en otros países latinoamericanos. A la factoría Disney se unieron también muchos autores. Desde Argentina: Víctor José Arriagada Ríos, Néstor Torreiro, Adolfo Héctor Urtiaga; y desde México: Román Arambula, Guillermo Cardoso (que también trabajó para Dell en series como *Little Haiwate* o *Little Lulu*) o Daniel Damonte (que emigró a las publicaciones galas *Charlie* y *Hara Kiri*). Desde Uruguay, Eduardo Barreto hizo superhéroes yanquis permaneciendo en su país. Desde Venezuela procedieron igualmente Hernán Mejía (para DC hizo *Specter* y laboró en *Mad*); desde Cuba, Orestes Suárez, que dibujó *Mister No* para la editorial italiana Bonelli. Como ellos, los mexicanos Selatiel Alatriste Batalla, Humberto Ramos, Lan Medina, José Ladronn... trabajan hoy para Estados Unidos desde sus respectivas casas; al igual que hacen los españoles Carlos Pacheco, Juanjo Guarnido o Sal Larroca.

La razón para dibujar desde el hogar es fácilmente comprensible si se conocen los límites de los cupos de inmigración y las trabas que pone este Departamento de los Estados Unidos, cada vez mayores. A este respecto, declaraba el autor español pero laborante desde México Joseph Remesar: «Creo que los artistas latinos de segunda generación, es decir, los nacidos ahí, tienen mucha más oportunidad y de sentirse a gusto... lo malo es que muchas veces ignoran sus raíces y en eso la nación norteamericana es muy buena para asimilarlos.»*

Queda abierto, pues, otro campo sobre el que reflexionar, ese tan espinoso sobre la identidad de la obra, diluida en mercados ajenos o bien renuente a perder su autonomía estilística, que siempre se halla de algún modo aferrada a la patria.

Que la patria la lleva uno dentro, y eso siempre se vuelca en las viñetas. Estás donde estés...

Bibliografía

Cooke, J.B.: «Pablo's Amazing Journey», en *Comic Book Artist*, 13, TwoMorrows Pub., Raleigh, 2001 (p. 104).

De la Calle, A. y Fernández, N.: «Horacio Altuna. Entrevista», en *Dentro de la viñeta*, 12, Dude Cómics / AAHA, Avilés, 2000 (p. 34).

Guerra, D.: «Il fumetto venezuelano», en «Historietas», Gabriele Mazzotta, Milano, 1997 (p. 89).

Muñoz, J.: «Muñoz» [entrevista], en *U, el hijo de Urich*, 13, Camaleón Ediciones, Barcelona, 1998.

Pálmer, O.: «Horacio Altuna» [entrevista], en U, 22, Asociación Cultural U, Madrid, 2001.

Rivera, J.B.: «Panorama de la historieta en la Argentina», Coquena Grupo Editor, Buenos Aires, 1992 (p. 61).

Rosso, N.: «Il fumetto colombiano», en «Historietas», Gabriele Mazzotta, Milano, 1997 (p. 87).

Saturain, J.: «El domicilio de la aventura», Colihué, Buenos Aires, 1995 (p. 30).

Steimberg, O.: «La historieta argentina desde 1960», en «Historia de los cómics», vol. 4, Toutain editor, Barcelona, 1983 (p. 1177).

Trillo, C.: «Héctor G. Oesterheld, un escritor de aventuras», en «Historia de los cómics», vol. 2, Toutain Editor, Barcelona, 1983 (p. 644).

Notas

*. Manifestado por correo electrónico al autor de este artículo en IV-2002.

La novela gráfica como una opción sustentable para la industria de historietas de países en desarrollo

El caso del artista brasileño Lourenço Mutarelli

Waldomiro Vergueiro
Profesor asociado y coordinador del Centro de Estudios para la Historieta
Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de Sao Paulo, Brasil
Lucimar Ribeiro Mutarelli
Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de Sâo Paulo, Brasil

Resumen

Desde la publicación de la obra de Will Eisner «Un contrato con Dios», el mercado de historietas ha visto un desarrollo de las novelas gráficas. Sin embargo, en los países en desarrollo, debido a restricciones económicas y de mercado, los artistas locales no han escogido siempre las novelas gráficas como un medio privilegiado para diseminar su trabajo. Las novelas gráficas provenientes del exterior pueden ser vistas muy a menudo en los países en desarrollo; todavia, pocos artistas locales piensan en ella cuando hacen sus historietas. Considerando esas circunstancias, los autores proponen la posibilidad de la novela gráfica de convertirse en una alternativa viable para la producción de historietas por los artistas de los países en desarrollo. El mercado de historietas en Brasil, y la carrera de Lourenço Mutarelli, uno de sus más destacados artistas, son también analizados.

Abstract

Since Will Eisner's «A Contract with God», the comics market has seen the development of graphic novels as a new and alternative format for publication. However, in developing countries, due to economic and market constraints, local artists have not always chosen graphic novels as a privileged medium for disseminating their work. Foreign graphic novels can be seen quite often in developing countries but few native artists have really tried to produce them. In Brazil, for instance, the artists still prefer to create comic strips or stories for comic books. Most of the Brazilian graphic novels are still published out of the commercial market, using the alternative channels for production and distribution common to underground comics and fanzines. Considering those circumstances, the authors defend that the graphic novel can be a viable option for the production of the developing countries' artists. The Brazilian comics market, and the career of Lourenço Mutarelli, one of its most distinguished artist are also analysed.

Desde la aparición de la publicación de la obra de Will Eisner «Un contrato con Dios» («A Contract with God»), el mercado de historietas ha visto un desarrollo de las novelas gráficas como una nueva alternativa en los formatos de publicación, puesto que ha dado un nuevo estatus en la sociedad a los comics.

Considerando las características de un mercado global de historietas y su alta dependencia de la oferta norteamericana, el formato de la novela gráfica se ha extendido rápidamente a otros países. Sin embargo, en los países en desarrollo, debido a restricciones económicas y de mercado, los artistas locales no han escogido siempre las novelas gráficas como un medio privilegiado para

diseminar su trabajo. A pesar del hecho de que la publicación de novelas gráficas provenientes del exterior pueden ser vistas muy a menudo en los países en desarrollo, pocos artistas locales piensan en ella cuando hacen sus historietas. Este trabajo discute la posibilidad de la novela gráfica para convertirse en una alternativa viable para la producción de historietas por los artistas de esos países. También analiza un ambiente específico, el mercado de historietas en Brasil, y la carrera de Lourenço Mutarelli, uno de sus más destacados artistas.

La novela gráfica en Brasil

En Brasil muchos de los artistas prefieren crear tiras o historias para libros de historietas. Como el mercado comercial es muy selectivo, dominado por unos pocos artistas brasileños y la masiva producción foránea proveniente principalmente de Estados Unidos, el espacio para nuevos artistas está muy limitado. Una gran parte de los artistas en el país aún se mantienen trabajando en forma no profesional, produciendo historietas alternativas que ellos mismos distribuyen por correo o de mano en mano en recintos universitarios y escuelas. Internet también ha tenido un rol importante en la diseminación de las historietas, pero escasos beneficios comerciales han obtenido hasta ahora los autores de ellas.

En lo que se refiere a las novelas gráficas, estas no son muy comunes en la producción de los artistas de historietas brasileños. Pocos creadores tienen el tiempo y la disposición para comprometerse en largas narraciones como este tipo de obra requiere, y que, después de todo, es difícil de completar y de vender. De hecho, el formato no les trae beneficio alguno a los que deben manejar todos los aspectos de la producción, desde la creación de las tramas a la comercialización de los libros. Relativamente pocos artistas han producido novelas gráficas, y casi todos ellos están aún publicando sus trabajos fuera del mercado comercial, utilizando los canales alternativos de producción y distribución comunes a la producción subterránea (*underground*) y los *fanzines*.

Sólo recientemente los primeros artistas brasileños se han atrevido a crear novelas gráficas para el mercado principal, o por el contrario, para ser producidas por editores comerciales y distribuidas en librerías y tiendas especializadas de historietas. Y sólo uno de ellos, Lourenço Mutarelli, ha enfrentado la tarea de mantener una continuada producción de novelas gráficas.

Lourenço Mutarelli: ejemplo de evolución artística y creativa

Lourenço Mutarelli, quien surgió en la escena de las historietas brasileñas durante la década del noventa, es ahora una imagen en el campo de la historieta. Admirado por muchos lectores entusiastas y varias veces premiado por sus iguales, puede ser considerado un ejemplo de insistencia y perseverancia en el campo de la historieta brasileña, a pesar de las barreras que un autor debe enfrentar en los países en desarrollo.

Los comienzos en la historieta

Nacido en 1964, Lourenço Mutarelli se sintió atraído por la historieta muy temprano en su niñez. Él acostumbraba llevar sus libretas con dibujos, lo que le

significaba dificultades en la escuela y en su hogar a causa de esta afición. Luego de concluir sus estudios de bachillerato, decidió asistir a la Escuela de Bellas Artes de São Paulo, puesto que aspiraba a trabajar profesionalmente en el dibujo y la pintura. Incluso después de concluir la escuela fue contratado por los estudios de Mauricio de Sousa, el mayor estudio de producción de historietas en el país, propiedad del más popular y exitoso artista de historietas en Brasil [Vergueiro, 2001]. Trabajó para esa compañía durante tres años como intercalador de dibujos en las películas animadas y dibujando escenarios de fondo en las páginas.

Sin embargo, trabajar profesionalmente como empleado en una industria productora a gran escala no satisfacía sus deseos relativos a las historietas. Él todavía anhelaba por un trabajo independiente, en el cual pudiera situarse y expresar su arte con más libertad. Por tanto, dejó ese trabajo en el estudio y buscó nuevas opciones para producir y publicar historietas. Corría la década del ochenta, y entonces existían dos sobresalientes publicaciones con historietas nacionales en los puntos de ventas de Brasil. Los magazines *Animal* y *Chiclete com Banana* (Chiclet con plátanos) estaban concurriendo entonces en el punto más alto de su popularidad [Silva, 1999].

No obstante el enfoque nacionalista de ambas publicaciones, los temas de Mutarelli no eran fácilmente aceptados en ellas. Quizás esto ocurrió porque sus historietas no estaban en el ámbito de esos magazines. En *Chiclete com Banana* vio sus intenciones vetadas por los seleccionadores, y ocurrió que solamente una tira fue publicada. En *Animal* le fue permitida la publicación de dos páginas solamente en los números 4 y 5 respectivamente, las historietas tituladas «Rato» (Rata) y «Caozinho sem pernas» (Un perrito sin patas). En cierta forma, sus dificultades para colocar sus trabajos en la línea principal de las historietas puede ser comprendido como que «casi todas sus historias son del tipo clasificadas como duras» para la comprensión del común de los lectores de historietas [Campos, 1991].

Una vez que ya no tuvo oportunidades previstas por los rectores de las publicaciones, el autor decidió autopublicar sus historietas. Comenzó entonces su jornada dentro del mundo alternativo de los *fanzines*, autopublicaciones con las cuales trató de escapar de las trampas del mercado tradicional de la impresión gráfica [Guimaraes, 2000]. Para hacer su proyecto viable, unió fuerzas con el publicista independiente Francisco Marcatti, el nombre más reconocido en la impresión subterránea en ese período en Brasil, que producía sus propias historietas y las de otros en su pequeña, rudimentaria casa editora, la Pro-C. Con Marcatti, Mutarelli publicó «Over-12», en 1988 (en portugués, *over-12* se leería casi como *overdose*; también al traducir al español sonaría como *sobredoce*) y «Soluble» (Soluble) en 1989.

En la primera historieta de «Over-12», «Solidao» (Soledad), el artista sorprende a los lectores con su trazo expresionista, mucho más cerca del lenguaje del cine que de los libros de comics que acostumbraban a leer los brasileños en esos tiempos, donde el humor es dominante. En las historietas de Mutarelli la influencia de la literatura era evidente, como los trabajos de Jorge Luis Borges, las largas narraciones de Dostoievsky, las delirantes historias cortas de Franz

Figura 1: Una tira de «O dobro de cinco».

Kafka, la poesía simbólica del brasileño Augusto Dos Anjos y el romanticismo de Baudelaire, sólo para mencionar algunos de ellos.

En ese momento, finales de la década del ochenta, la escena de la historieta en Brasil estaba dominada por los temas humorísticos, con personajes de niños y animales como protagonistas, y una gran cantidad de ciencia ficción. Las historietas de Mutarelli no compaginaban con el resto. Él estaba fuera del mercado por dos cosas. Sus temas y sus dibujos semejaban piezas del expresionismo europeo de inicio del siglo XX. El autor estaba también influido por la lectura de otras historietas provenientes de Argentina, Europa y las novelas gráficas de Norteamérica, principalmente aquella de la autoría de Will Eisner.

No obstante, el escritor/dibujante, con la publicación de «Over-12» consiguió tener buen éxito y hallar una alternativa hacia las publicaciones rectoras que hicieron posible que pudiera narrar sus nuevas historias, que resultaban como una catarsis de sus fantasías y temores. En ese mismo *fanzine* es posible hallar su primera, frustrada tentativa de hacer humor, concebido durante sus intentos de ser publicado por el mercado comercial. Sus historietas «cómicas» demuestran la falta de preocupación por cualquier forma de trama, consecuencia de su impaciencia por hacer un tipo de historieta potable para los editores principales.

En su segundo *fanzine* –«Soluble»– Mutarelli retornó a la temática de la soledad, la tristeza y la depresión, que permanecerá en sus trabajos siguientes. Él escribió en la cubierta de la publicación: «Nosotros somos solamente personajes en un pedazo de papel». De cierta forma, esta frase fue la descripción de su propia posición en el mercado brasileño de historietas en los comienzos de la década del noventa.

La aclamación de la crítica

En 1989 Fernando Collor de Mello asume la presidencia de Brasil. Su política liberal, intentando controlar la inflación, fue un desastre para las pequeñas editoras de historietas, que en su mayoría estaban publicando a los artistas del país. En medio de esta crisis económica

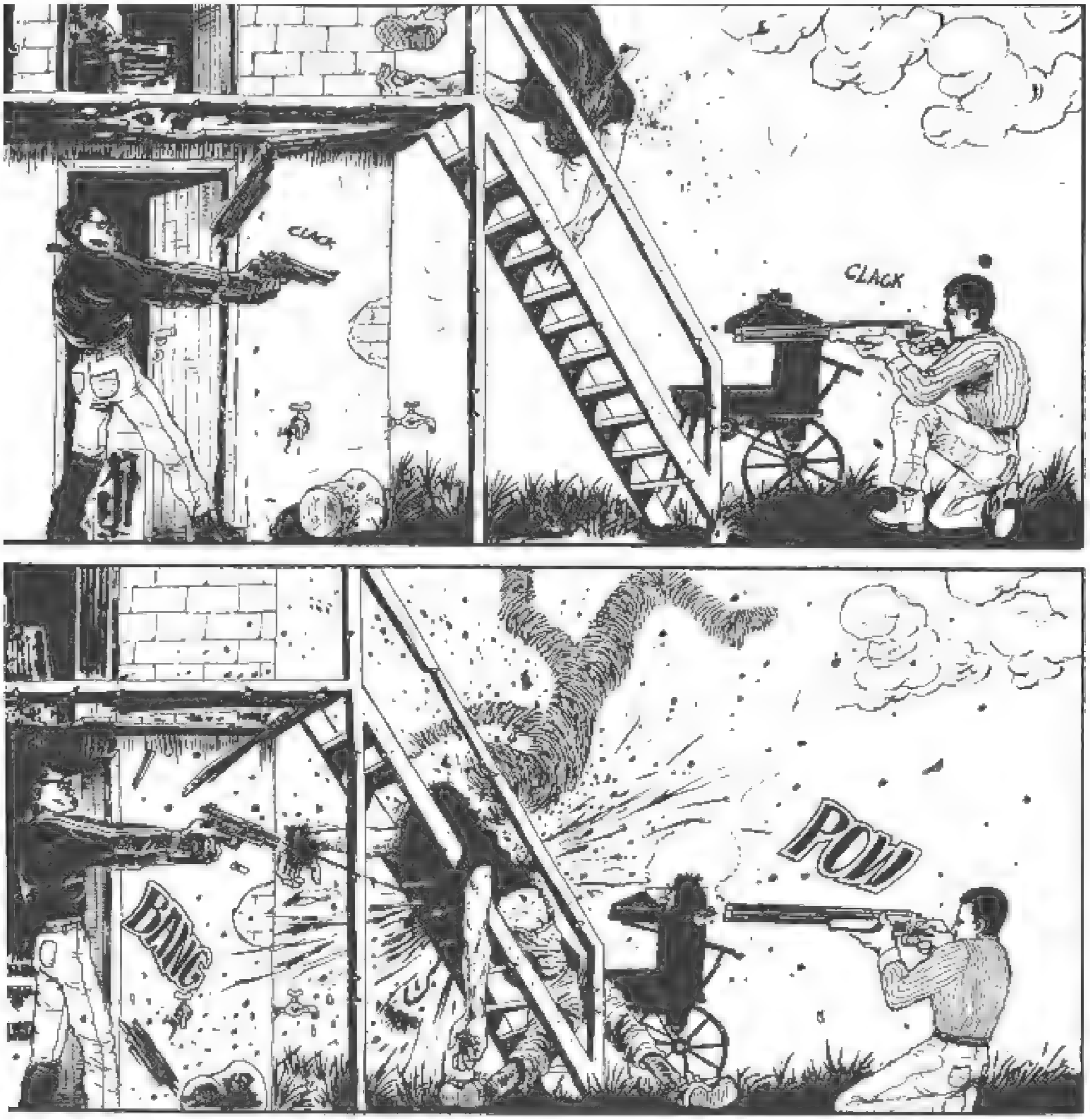


Figura 2: Dos tiras de «O rei do ponto».

y con severos problemas de salud, Mutarelli sintió su vida radicalmente afectada. Comenzó a sufrir lo que es llamado *síndrome de pánico* –un disturbio neurológico en que el paciente sufre enormes crisis de ansiedad–, y esto le provocaba el temor, de incluso, salir de la casa. Cuando las crisis se lo permitían, trataba, lentamente, de dar vida al proyecto que lo introducirá definitivamente en el mercado de la historieta.

Le tomó dos años terminarla. Fue un trabajo consumado casi en reclusión debido a sus problemas de salud. Pero, finalmente, cuando consideró sus condiciones físicas por el momento, Mutarelli fue capaz de finalizar su primer«gran» trabajo, su primer libro, su primera novela gráfica. Afortunadamente, el artista tuvo éxito en convencer a la Editora Dealer a publicarla. La gráfica enfoca en Thiago el protagonista quien, después de ocho años en la cárcel por haber asesinado a su propio padre, retorna a la socie-

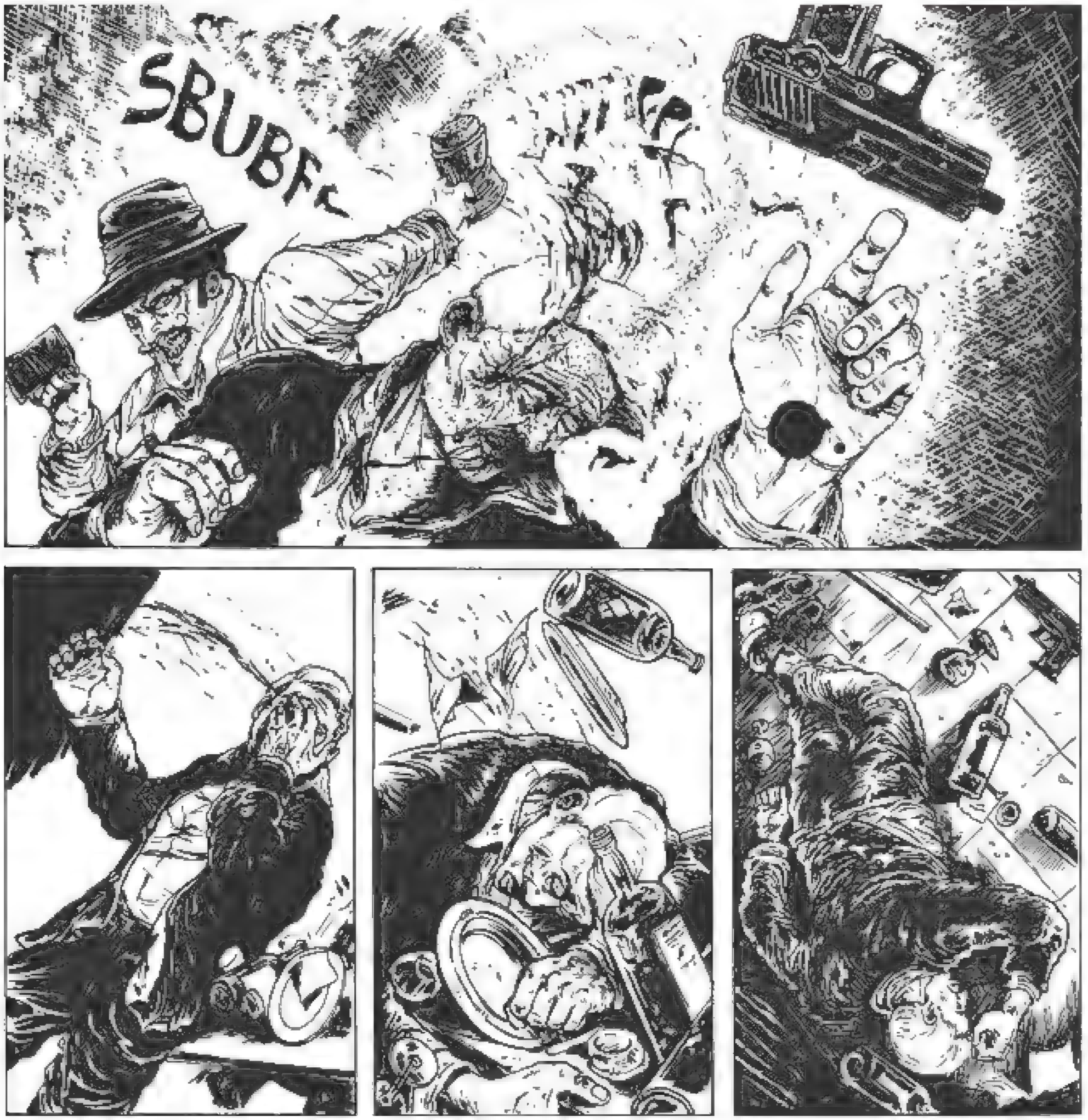


Figura 3: Dos tiras de «A soma de tudo».

dad y está tratando de hallar a alguien que pueda brindar consuelo a su vida. En el personaje, Mutarelli simbólicamente sitúa todo lo malo, las difíciles experiencias que estaba viviendo, por lo que elabora un teatro catártico en tinta y papel, como una vía para expresar y comunicar su visión del mundo.

Fue, literalmente, un trabajo autobiográfico. Publicado en 1999 con una tirada de 25 000 ejemplares, el arte gráfico fue llamado «Transubstanciação» (Transustanciación). Más que un escape de sus angustias, la saga de Thiago trajo al artista el reconocimiento y la aclamación de los críticos, expresada en su nominación por «La mejor historieta del año» que recibió durante la 1ra Bienal Internacional de Historietas de Río de Janeiro, donde recibió el premio de manos del gran maestro y artista de la historieta, el norteamericano Will Eisner. En São Paulo, su novela gráfica recibió otros premios en el mismo año, el Angelo Agostini y el HQMix.

Los reconocimientos y elogios por parte de la crítica y de sus colegas en el género hicieron posible que Mutarelli hallara el espacio que necesitaba para continuar avanzando con sus historias, se abrieron para él las puertas de publicaciones reconocidas, principalmente las del magazine *Mil Perigos* (Mil peligros), también publicado por la Editora Dealer. No obstante, la forma escogida por el autor para escribir acerca de sus personajes, de una manera subjetiva, lo mantuvo como un creador solitario, sui géneris en el ambiente brasileño de la historieta. Sus tramas y temas se diferenciaban de las tendencias dominantes en el mercado del Brasil.

Su espacio fue lentamente encontrado por la publicación de libros individuales, inicialmente completados por la colección de las historias previamente publicadas en *Mil Perigos* y, después, por otras, especialmente preparadas para un formato de recopilación en un álbum, «Desgraçados» (Desgraciados), en 1993, «Eu te amo, Lucimar» (Yo te amo, Lucimar), en 1994, y «A confluencia da forquilha» (La confluencia del tridente), en 1996. Todos estos títulos llevaban la fuerte excitación y personal influencia. En ellas, el artista describe su desasosiego hacia las conflictivas relaciones humanas, la cercana asociación con la muerte y la situación económica de un artista gráfico que, a pesar de recibir elogios de la prensa, no es capaz de sostener su familia con su trabajo en la historieta.

Los tres títulos continuaron el éxito de «Transubstanciaçâo», y recibieron los prestigiosos primeros premios brasileños para la historieta. Sin embargo, en estos libros el autor se halla muy presente aún en la narrativa, en la trama, e

Figura 4: Dos viñetas de «Transubstanciaçâo».

incluso en la apariencia física de los protagonistas. Sus héroes reflejan sus propias angustias. Las ideas para las tramas parecen surgir de su propia vida. De hecho, todas las historietas que estaba creando entonces eran justamente una forma de conjurar sus dudas. No obstante los dibujos precisos, la buena fluidez de los diálogos, las horas dedicadas a rellenar detalles en los dibujos, el artista estaba aún buscando su propia huella en la vida.

Por ejemplo, el tema del artista tratando de sobrevivir con los escasos recursos económicos obtenidos con su trabajo, tratado en «A confluencia da forquilha», ciertamente tiene un fuerte contenido autobiográfico, puesto que la década del noventa representó unos años de fuerte estrechez económica para Mutarelli. El artista estaba recibiendo premios, pero la compensación económica era muy pobre, por lo que se vio forzado a ilustrar libros de RPG, cubiertas de

discos compactos, etc., trabajos que no representaban su ideal en la vida. Él disponía de unas pocas horas del día para dedicar a la historieta. Durante todo ese tiempo se afanó en conocer más sobre los grandes autores de historietas y sus obras, y poco a poco iba alcanzando su artística madurez. En esas circunstancias le pareció que la novela gráfica era la mejor vía que debía seguirse..

De la historieta *underground* a la novela gráfica

En 1995, en un breve encuentro con el artista norteamericano David Mazzuchelli –en el evento de COMIC MANÍA, sobre la historieta que se celebraba en Río de Janeiro– Mutarelli entró en contacto con una copia xerográfica de la historieta «City of Glass» (Ciudad de vidrio). El artista brasileño, que ya había pensado acerca de relacionarse con historias detectivescas, quedó fascinado con el clima logrado en la novela gráfica de Mazzuchelli y Auster. No obstante, debido a su gran dificultad para leer la historia en inglés –la historieta fue publicada en portugués en 1998–, dedicó los dos años siguientes a la admiración de los aspectos visuales del libro. El humano y existencialista toque de la conducta del protagonista llevó a Mutarelli al ambiente de sus siguientes historias y definió una nueva tendencia en su vida profesional.

También recibió influencias del artista francés Jacques Tardi, principalmente de la historia «Brouillard au pont de Tolbiac» (Niebla en el puente Tolbiac) con guión de Leo Malet, del filme «Pulp fiction», de Quentin Tarantino y, por su propia introducción al tarot, Mutarelli penetró en el mundo de la ficción detectivesca, definiéndolo como el género en que situaría su próxima historieta. Cuando ya se hallaba a la mitad del álbum, él tuvo, por presiones de necesidades económicas, que ilustrar libros de la *Serie Negra*, para la Editora Record, lo que puso al artista brasileño en contacto con las novelas de James Elroy, otra gran influencia que se verá en su trabajo futuro.

Desde «Soledad» –su primera historia, publicada en los medios alternativos–, a la creación de los personajes para la novela gráfica titulada «O dobro de cinco» (El doble cinco), publicada en 1999, Lourenço Mutarelli ha encontrado, por intercambios con sus lectores y con la prensa que usualmente lo analiza, que es visto como un autor existencialista. Su mayor desafío para crear la obra fue entonces el uso de los diálogos en forma más frecuente, tratando de abandonar el constante uso de las leyendas, una gran característica esta última de sus libros anteriores (y también de una gran parte de la producción de historietas *underground* en Brasil). Con su nuevo álbum, Mutarelli introduce el personaje puro de ficción del detective privado Diomedes, que va a prevalecer en todos sus libros desde entonces (incluso el autor trató de autorretratarse como uno de los villanos de «O dobro de cinco»).

A partir de la publicación de «O dobro de cinco», el artista comenzó un nuevo período en su vida profesional, dedicándose íntegramente a la novela gráfica. Para alcanzarlo, el firmó un acuerdo con Devir Livraria, asumiendo el compromiso de una producción regular. La primer aventura de Diomedes fue seguida de otras, como en «O rei do ponto» (El rey de la colina, 2000) y «A soma de tudo» (La suma de todo, 2001), continuando con su éxito de crítica y de público.

Inicialmente concebidas como una trilogía, las historias que Mutarelli concibe para su protagonista Diomedes parecen estar aún muy lejos de su final. Su último libro dejó abierta las puertas para una continuidad propuesta para estar lista en este 2002. Al mismo tiempo, unido a la distribución en librerías y tiendas de historietas brasileñas, su trabajo comenzó a ser reconocido fuera del Brasil. Muy apreciado por los lectores y siempre reconocido y elogiado por los intelectuales y críticos, sus novelas gráficas han comenzado a ser publicadas en Portugal y pronto serán traducidas al español. La segunda impresión de «O dobro de cinco» ha sido realizada.

Conclusión

En los países en desarrollo muchas son las dificultades que deben afrontar los artistas de la historieta para mantener una producción estable. Aquellos que producen historietas diarias para los periódicos deben dar respuesta a una constante presión para terminar una nueva tira cada día. Pocos profesionales pueden vérselas con esto. Para hacer las cosas peor, en los países en desarrollo los artistas tienen el «mal» hábito de trabajar en solitario, sin la utilización de asistentes, una práctica que puede comprometer cualquier empresa para producir historietas regularmente. Escribir y dibujar historietas para revistas presenta el mismo problema. A todos estos hechos uno debe sumar la dificultad de encontrar un lugar en un mercado cerrado dominado por artistas establecidos y los extranjeros, en la masa de producción de historietas.

Considerando esto, la producción de novelas gráficas puede presentar ventajas tanto para artistas como impresores. El primero estará en condiciones de aportar a la historieta lo mejor de sus habilidades, y el segundo recibir mejores productos para llevar al mercado, en un ritmo en que ellos estarán mejor preparados para planificar y manejar comercialmente.

Más que los libros regulares de historieta, las novelas gráficas tienen la posibilidad de romper las barreras entre los distintos niveles de cultura. También tienen el poder de atraer aquellos adultos no lectores regulares de historietas. En este sentido ellos pueden ser una respuesta para revitalizar el arte de la historieta en su desarrollo, haciendo posible para los artistas locales tributar lo mejor de sus esfuerzos en la creación de historias maduras. Y, aunque es obvio que la experiencia del artista brasileño Lorenço Mutarelli no puede ser objeto de forma estricta alguna de generalización en lo que se refiere a los beneficios económicos y las tendencias de producción, es aún posible defender esta como una vía para el progreso de la historieta en los países en desarrollo.

Referencias

Campos, Rogério:«Autor brasileño conta seu panico en Gibi », Folha de Sâo Paulo, 22 Julio, Caderno ilustrada, 1991(p. 5).

Mutarelli, Lourenço: «O dobro de cinco», Devir, Sâo Paulo, 1999.

–: «O rei do ponto», Devir, Sâo Paulo, 2000.

–: «A soma de tudo», parte 1, Devir, Sâo Paulo, 2001.

–: «Transubstanciaçâo», 2ª. ed., Devir, Sâo Paulo, 2001

Silva, Nadilson Manoel da, «Brazilian Adult Comics: The Age of Market», *International Journal of Comic Art*, 1, **1**, 2000 (187-204).

Vergueiro Waldomiro: «Children´s Comics in Brazil: from Chiquinho to Mónica, a Difficult Journey», *International Journal of Comic Art*, 1, **1**, 1999 (171-186).

Unhil, Unión de Historietistas e Ilustradores de Tucumán

La historia argentina en pedazos de historietas

César Carrizo
Coordinador de Unhil, Tucumán, Argentina

Resumen

Conocer el marco histórico y las proyecciones con que nace la Unhil de Tucumán y su faceta de diferenciación de las múltiples y repetidas características de la historieta en tierra tucumana, así como el entorno social y político que la antecedió y hoy la sustenta, es el objeto de este breve trabajo.

Abstract

To bring to light how the Unhil of Tucumán was born and its differentiation from others, as well as the social and political environment that preceded it and that supports it today, is the main purpose of this brief work.

Tucumán, introducción histórica

Hablar de la historieta en Tucumán obliga a remitirnos a una breve reseña geográfica e histórica de la mencionada provincia, para ubicar en el tiempo y espacio a los lectores latinoamericanos.

Tucumán representó la extensión sur en el continente del vasto imperio inca; lugar de evangelización de diaguitas y quilmes por parte de los jesuitas en el noroeste argentino, quienes dejaron marcado a fuego los principios de una nueva cultura, la de crecer sobre la base de nuestra identidad, a nuestras raíces. Durante el virreynato del Río de la Plata ocupó una zona más extensa a la actual, para luego convertirse en la más pequeña de las provincias argentinas y la de mayor densidad demográfica.

El 24 de septiembre de 1812, contradiciendo la orden de retroceder, las tropas argentinas revolucionarias al mando del general Manuel Belgrano triunfan sobre el ejército realista español, en la que se denominó la «Batalla de Tucumán». Dirá más tarde el historiador y luego presidente Bartolomé Mitre, su más cabal evocador: «Y si se piensa que todas las revoluciones de la América del Sur fueron sofocadas todas a un mismo tiempo (1814-1815), menos la de las Provincias Unidas; y se medita que sofocada o circunscripta la revolución argentina, o simplemente paralizada en su acción externa, las expediciones sobre Montevideo, Chile, Lima, Alto Perú y Quito no habrían tenido lugar, fuerza será convenir también que en los campos de Tucumán se salvó no

Figura 1: Viñeta de la historieta «Por algo será» de Arturo Soria para «El día de los lápices».

sólo la revolución argentina, sino que se aceleró la independencia de la América del Sur» (Rivera, 1959).

El 9 de julio de 1816 alberga al Congreso de Diputados que declaran la independencia de nuestro país. Tierra de ingenios que trituraban la caña de azúcar, endulzando los sueños de prosperidad de sus trabajadores.

El tucumano Juan Baustista Alberdi escribe las bases de nuestra constitución. Avellaneda y Roca, presidentes argentinos nacidos en estas tierras. Más acá en el tiempo, en 1948 se inicia la «época de oro» de las artes tucumanas, con Eneas Spilimbergo en pintura y Lajos Szalay, en dibujo, con jóvenes como Carlos Alonso, Luis Lobo de la Vega y Timoteo Navarro, a quienes habrá que sumarles el prolífico Aurelio Salas.

A mediados de septiembre de 1968 es apresada la primer célula armada de guerrilleros, pero la palabra «guerrilla» parece algo exótica hasta el momento. El golpe militar del 24 de marzo de 1976 en Argentina tiene como primer asesinado al maestro tucumano Isauro Arancibia, el primero de 30 000 desaparecidos, el primero de la más negra de las noches de nuestro país.

Los «subversivos» quisieron hacer una nueva Sierra Maestra, ya que Tucumán es muy similar geográficamente a la zona oriental de Cuba. Los «milicos» formados en la Escuela de las Américas hicieron un nuevo Vietnam, con su napalm sobre gente inocente en los cerros tucumanos, representados en el genocida Antonio Bussi, quién a mediados de la década del noventa, sería gobernador provincial, por esas cosas de las oportunidades democráticas y el olvido de muchos.

La realidad actual argentina es caótica, y Tucumán no escapa a ella, pero se sigue luchando.

Es este el marco histórico en el que nace la Unhil, Unión de Historietistas e Ilustradores de Tucumán, como una expresión auténtica de narrar historias de nuestra historia, un cable a tierra que trata de diferenciarse de las múltiples y repetidas facetas de la historieta, que

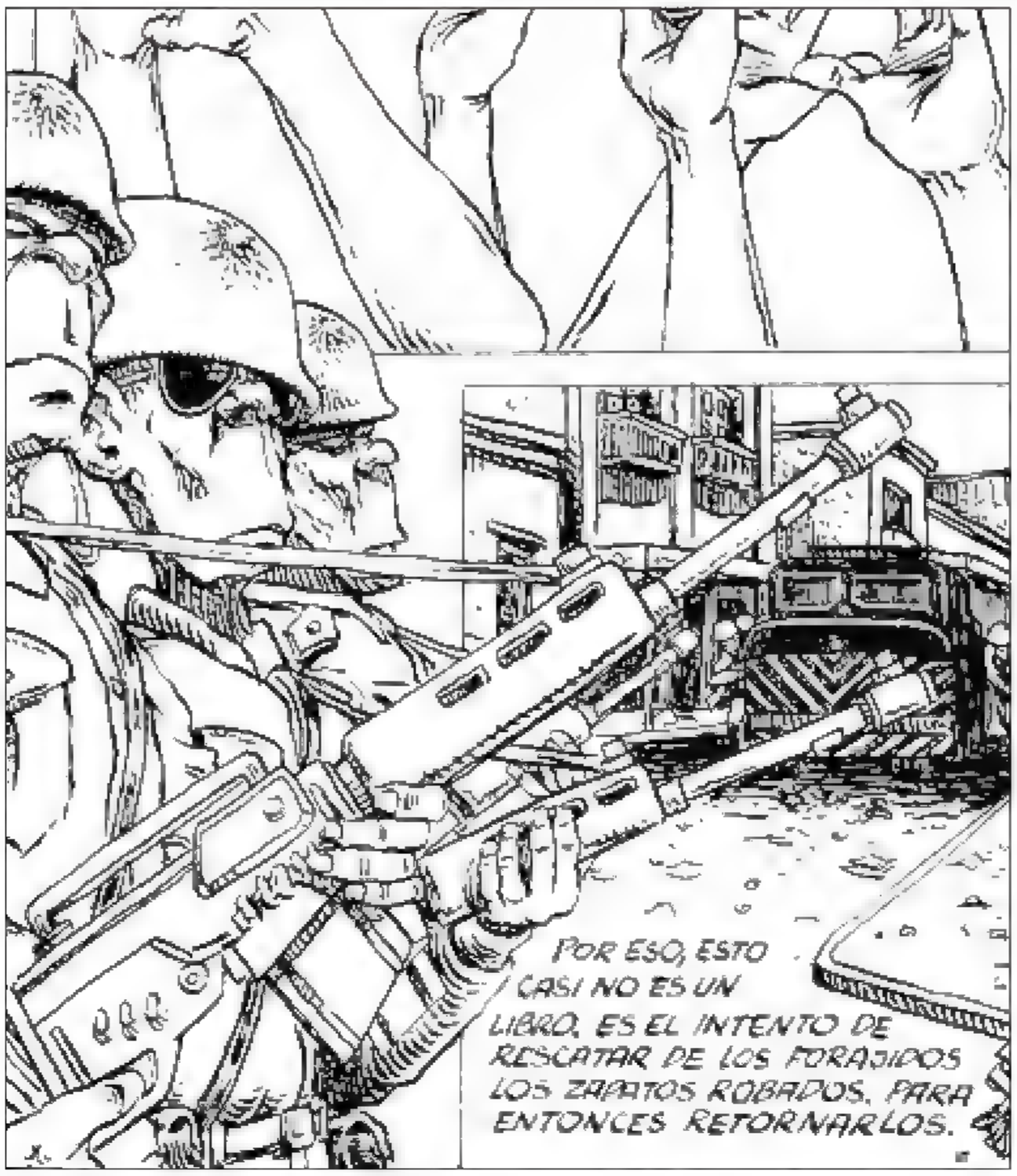


Figura 2: Viñeta de la historieta «La oruga del pizarrón» de César Carrizo para «El día de los lápices».

hacen que el común de la gente la generalice, catalogándola de vacía o tan sólo siéndole indiferente y nada más.

Tucumán es la historia viva de nuestra sufrida Argentina, con héroes y villanos, con sus grandes logros y contradicciones, un enorme cántaro de historias a ilustrar, y es eso lo que pretendemos, buscando nuestra perdida identidad, la tucumana, la argentina, la latinoamericana.

La historieta política argentina desde la década del 80

El 4 de julio de 1976 es asesinada por los militares en Tucumán, Diana Oesterheld, de veintitrés años, embarazada de seis meses, una de las cuatros hijas desaparecidas de Héctor Germán Oesterheld, el autor de «El Eternauta», junto al dibujante Francisco Solano López. Su personaje principal, Juan Salvo, representa al luchador común que se enfrenta en su medio, a los *Ellos*, en lo que significa la mayor obra de la historieta política argentina, por su premonición básicamente: «Éramos Robinsones que, en lugar de quedar atrapados en una isla, estábamos aislados en nuestra propia casa. No nos rodeaba el océano, pero sí la muerte» (Kolesnicov y Martín, 1997). La investigadora Judith Filc sostiene que «la persistencia de "El Eternauta" es en sí misma, una práctica demMemoria: recordamos una producción creativa y original de una de las tantas figuras de la cultura argentina que la dictadura trató de destruir. Y el ejercicio de la memoria desde la reflexión y la comprensión de la diversidad, es la garantía de un futuro de paz para nuestra sociedad» (Kolesnicov y Martín, 1997).

Al reiniciarse la etapa democrática argentina, en 1983, fueron desbordantes las ganas de expresarse en todo sentido, y la historieta no escapó a ello; todo había que hacerlo nuevo, resurgir y ver luces nuevas después de años de noches negras detrás de las paredes. Citando a Federico Reggiani, de la revista de *El Picasesos*, «La producción cultural argentina se enfrentó, al finalizar la dictadura militar, con un problema central: cómo reconstruir una nación que, según la percepción dominante en esos años, había sufrido una discontinuidad y una ruptura de los lazos sociales y las tradiciones que la constituyen» (Reggiani, 1999).

En septiembre de 1984 aparece la revista *Fierro a Fierro*, de las manos siempre rebeldes de Andrés Cascioli y Juan

Figura 3: Viñeta de la historieta «Todo un orgullo» de Raul Escalante para «El día de los lápices».

Sasturain, sumadas a los reconocidos y nuevos talentos de esa época. «Porque *Fierro* es de los que la hacen, libremente», reza su primer editorial (Sasturain, 1984). Una revista «oasis», en un ambiente deseoso de conocer mucho más que lo que nos ofrecía la Editorial Columba, por ejemplo. Las historias no trataban sólo de superhéroes y ciencia-ficción, estaban dibujadas las últimas agrias páginas argentinas, la dictadura y la guerra de Malvinas, un comienzo donde nos veíamos a nosotros mismos, con cada viñeta y texto que llegaban de dos maneras a dos tipos diferentes de argentinos: sólo gráficamente a los que llevaron sus vidas normales durante el proceso, considerando como detalle insalvable el terrorismo de estado aplicado, los del «por algo será», mientras que para otros representaba cada grito ahogado y angustiado por tanto tiempo de terror, un comienzo de búsqueda de nuestro ser, de nuestra nueva forma de expresarnos, un comienzo de búsqueda de los desaparecidos. Una reivindicación a los combatientes ante tanta «desmalvinización», claro, cómo no ganamos...

Desde el punto de vista de la historieta en sí, significó un camino a seguir y un renacer de las buenas producciones nacionales, iniciando el reguero de entusiasmo que llegó hasta Tucumán.

La historieta tucumana

En julio de 1985 surge la revista *Pucará*, de corte extremo nacionalista, que fue tal vez lo que le imposibilitó publicarse más en el tiempo. Con autores locales como Arturo y Jorge Soria, Manuel Valdecantos, Carlos Morales y colaboradores nacionales como Enrique Breccia, Ricardo Ferrari, Gerardo Canelo, Eduardo Risso, Juan Arancio, Caloi y Roberto Fontanarrosa, se convirtió en una expresión relevante para la época y aún más en una provincia poco acostumbrada a este tipo de publicaciones, pero la palabra «patria» desbordaba, hasta se malentendía, como lo demuestran sus larguísimos editoriales (Arroyo, 1985).

Figura 4: Viñeta de la historieta «Ojos que no ven» de Néstor Martín para «El día de los lápices».

En abril de 1986 sale a la calle *Trix Hemocomics*, representando otra referencia de la historieta tucumana, donde cabe destacarse la participación de autores locales como Bernardo Vides Almonacid, Arturo Soria, Alberto Calliera, René Quirós y Tito Legaristi, actualmente el mayor conocedor y coleccionista de historietas en Tucumán, con 50 000 revistas en su recientemente inaugurado Club de Lectores (*Trix Hemocomics*, 1986).

En octubre de 1992 un entusiasta grupo de jóvenes tucumanos publica la revista *La Iguana*, de donde extraigo las siguientes palabras de Raúl Escalante, en su primer editorial, que resumen acabadamente el sentir de los historietistas: «No es tarea fácil generar una opción, pero creemos ciegamente en el producto de nuestro esfuerzo: la historieta, pensamos que este es un vasto universo para ser explorado y explotado artísticamente y como un nuevo agente de comunicación. En un sentido más ajustado, la consideramos un medio adecuado para la transmisión de cultura, entendiendo que la cultura es un patrimonio de la humanidad y no de un sector de la misma.

»Héroes y marginales, redentores e hipócritas coexisten y generan un mundo de cuadros y globitos, hermoso e infinito, porque es un gran recipiente que contiene lo humano. Todo es posible, lugar donde se concretan las utopías, lugar sin rótulos ni fronteras.

»No se puede dejar de soñar, no se puede dejar de ver las estrellas y hundir las manos en la tierra oscura, porque es la única manera de mirar y creer en el futuro. Es extraño, pero parece que las utopías, valga la redundancia, son utopías porque el hombre quiere que así sean» (Escalante, 1992).

El dibujante Bernardo Vides Almonacid crea y publica sus personajes «Goyito, el Lustrín» y «Magoya y el Loro», donde desmenuza irónicamente las distintas situaciones de nuestro diario vivir tucumano, yendo desde la sátira política hasta la olvidada educación y escasos valores morales.

Unhil

Comienza aquí, luego de varios años de inexistencia de la historieta tucumana, una etapa nueva y original, con el advenimiento de Unhil, la Unión de Historietistas e Ilustradores de Tucumán.

Quien escribe, junto a Juan Emilio Rosello, Néstor Martín y Ludmila Rogala, presentamos una muestra homenaje a los veinte años de la muerte física de Lennon, en diciembre del año 2000, denominada «Imagina que Jhon vive», en lo que significó el inicio del incipiente grupo previo a la formación de Unhil, al cual sumaron sus experiencias Guillermo y Raúl Escalante, Arturo y Jorge Soria, Bernardo Vides, Fabián Castro, Edgar-

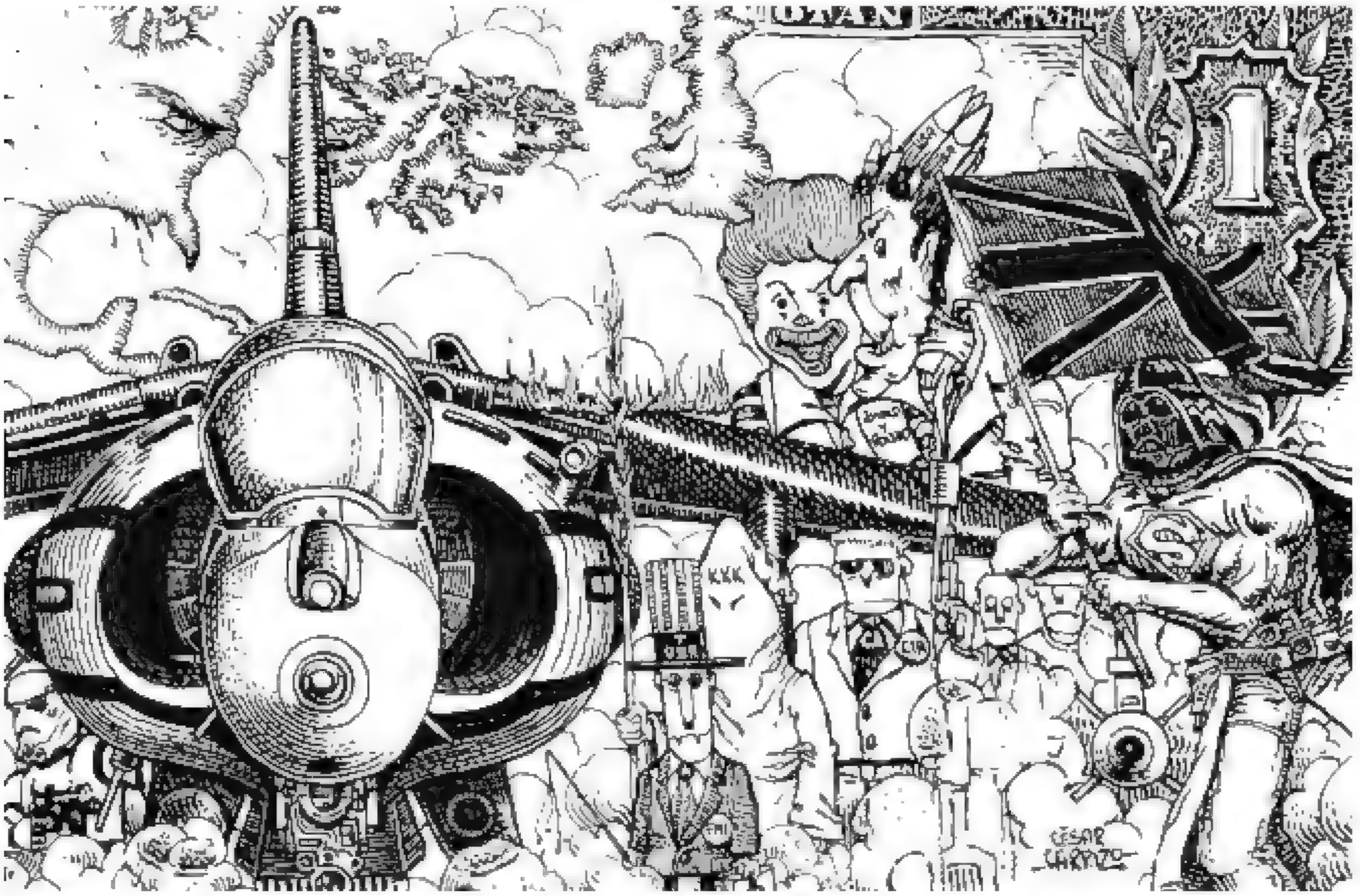


Figura 5: Viñeta de la historieta «Entrevista a una combatiente» de César Carrizo para «Los grandes de la guerra».

do Ortega, Ramón Díaz y César Oliva, en diseño gráfico. La tarea no era fácil, la de formalizar y encausar a un grupo de artistas algo dispersos, pero por sobre todo, con algunas dudas sobre la forma de exponer nuestras historietas para que estas tengas la aceptación deseada. Ante la imposibilidad económica de publicar una revista, el criterio era el de formar el grupo bien desde adentro, confraternizar y proponernos metas importantes, una nueva manera de llegar a la gente con historias bien narradas, bien dibujadas, con contenido y forma por sobre todas las cosas.

Y esa nueva forma de llegar la planteamos desde las muestras temáticas, es decir, a un solo tema, desarrollarlo grupalmente, donde cada autor haría su propia recopilación de datos, bocetos, entrevistas, archivos de imágenes, todo esto luego de delinear una línea editorial a seguir. Costó un poco ponerse de acuerdo, ya que el tema propuesto en primera instancia era el de los «desaparecidos». Se cumplirían en marzo del 2002, veinticinco años del golpe militar, sufrido con mayor crudeza en nuestra provincia. Si bien fue difícil, también es cierto que este tema definió nuestro compromiso con lo que estábamos dispuestos a hacer desde la historieta por nuestra identidad e historia. Cabe destacar que en esta muestra también participa desde Buenos Aires y como invitado especial, Sergio Langer.

Contrariamente a lo que muchos sostenían (los «de por algo será») ninguno de los familiares de desaparecidos durante el proceso, o presos políticos, se sintió vulnerado en su intimidad o pensó que estábamos «manoseando» la memoria de los que ya nos están. Todo lo opuesto, nos colaboraron en lo que les

solicitamos y más aún todavía. Según nos manifestaron, agradecían el hecho de que podamos hablar del tema, por crudo que resulte. Para ellos es importante que la memoria no se pierda, porque si eso ocurre, se pierde también la de sus seres queridos.

Fue una experiencia enriquecedora, ya que muchos de los que hoy integramos Unhil, éramos niños en aquella negra época, y todo esto nos sirvió para conocer más nuestra historia mediante el profundo estudio que hicimos al armar cada guión. Así, muchos conocieron el libro «Nunca más», el informe de la Conadep, emitido en el juicio a los militares asesinos, luego indultados por Menem, en lo que fue su primer «gran chiste nacional» de los muchos que vinieron. Planteamos el proyecto a *El Periódico de Tucumán*, quienes publicaron por primera vez un *suplemento especial*, dedicado a la historieta política, con el nombre de «Memoria». La Unhil, oficialmente creada, presenta al público su muestra «El día de los lápices», a las nueve del día viernes 23 de marzo de 2001, mientras que el mencionado suplemento salió a la calle el día siguiente, agotando su tirada el diario.

«El día de los lápices»

En «El día de los lápices» cada autor manifiesta su opinión respecto a lo acontecido en esa época en nuestra provincia, independientemente de la manera en que se exprese el resto del grupo de participantes. Cada historieta consta de cuatro páginas, y las técnicas utilizadas quedaron a criterio de cada autor. El nombre de este proyecto, más que parafrasear el título de la película, es un intento de los que escribimos y/o dibujamos de recuperar y no dejar morir la memoria de lo que también pasó en Tucumán a partir de un 24 de marzo de 1976, y muchos antes tal vez.

En julio de 2001 y con la organización de Margarita Vera, de la Comisión *ad-hoc* para la reconstrucción de la memoria política, de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, se expone la muestra en dicha facultad, resultando la primera exposición de historietas de estas características en estas aulas universitarias, un sector que muchas veces menospreció a la historieta sin llegar a conocerla. El 30 de agosto de 2001 se expone en la ciudad de Tafí Viejo, en el marco del «Día Internacional del Desaparecido» y organizado por la Comisión de Derechos Humanos de Tafí Viejo. Desde el 11 al 15 de febrero de 2002, la muestra se expuso en el VII Encuentro Coloquio y Festival Internacional de Historietistas, realizado en La Habana, Cuba.

El lunes 25 de febrero de 2002 comienza su exposición en internet, en la página tucumana www.kultural.com.ar, siendo nuestra primera presentación en la red, y partir del 11 de julio del presente año, será expuesta en el evento de historietas, Encuentro, en el Centro Cultural San Martín de la Capital Federal.

Propuesta que llama a la reflexión, sin señalar culpables directos de uno u otro lado de la lucha. Un mensaje para aquellos que ya saben algo, porque lo vivieron. Para aquellos que supieron, pero no les importó. Para aquellos que no les importa, porque no saben. Para los que estuvieron, que sepan que no olvidamos. Para los que estamos hoy, que sepamos y nos importe. Para los que vendrán, que sepan lo que pasó y no dejen que se repita.

Este «El día de los lápices», hecho por unos pocos, nos permitirá recordar por siempre la más oscura y larga noche sufrida por unos muchos. Que la memoria no se pierda... Nunca más.

Figura 6: Viñeta de la historieta «Testimonio»de Arturo Soria para «Los grandes de la guerra».

«Los grandes de la guerra – Malvinas, 20 años después»

Después de la excelente repercusión de «El día de los lápices", en memoria a los veinticinco años del golpe de estado militar en marzo de 2001, Unhil organizó su segundo proyecto temático: «Los grandes de la guerra – Malvinas, 20 años después», pero ya con la valiosa colaboración de la talentosa gente de la galería virtual www.kultural.com.ar, quienes acordaron editarnos un disco compacto con toda la muestra, creando para ello un novedoso sistema de visualización que respete la tradicional forma de leer historietas, además de una película presentación.

Unhil sumó al periodista Carlos Quiroga como asesor en el proyecto, tratando de crecer como grupo profesional. Es a partir de noviembre de 2001, cuando se comienza a trabajar concretamente en este proyecto, al contactarnos con Carlos Gómez, de Tucumán, y Elías Osorio, de Termas de Río Hondo, Santiago del Estero, ambos combatientes y actuales asesores históricos de «Los grandes de la guerra». Sus relatos y puntos de vista de la problemática actual de los combatientes nos marcaron el camino a seguir e nivel editorial de cada historieta, ilustración o nota. Ha sido conmovedor para nosotros poder contar verdaderos hechos de la guerra de las Malvinas, narrados por sus propios protagonistas.

El proyecto cuenta, además, con una sólida base histórica a nivel visual, ya que se trabajó concienzudamente en la recolección de bibliografía, fotos, ilustraciones, notas periodísticas de la época y entrevistas, como fuentes de datos principales y absolutamente necesarias para un proyecto de estas características. Como historietistas e ilustradores tucumanos, nos sentimos orgullosos y agradecidos de la participación en esta oportunidad de colegas de Buenos Aires, Río Gallegos y especialmente de Salta, quienes nos han colaborado siempre en cada emprendimiento, tanto de Unhil, como la Uc!, la Unión de caricaturistas de Tucumán.

Como línea editorial, no solo nos apoyamos en los veinte años de aquel conflicto, sino, y más aún, en su vigencia en estos tiempos. Tiempos en los cuales es necesario valorizar lo nuestro, lo propio, la historia argentina, para aprender de aquellos verdaderos próceres de la independencia, de su desinterés material, altruismo y amor por la patria. Recordar lo

Figura 7: Viñeta de la historieta «Oid mortales»de Néstor Martín para «Los grandes de la guerra».

visionario que fueron algunos argentinos que trabajaron pensando en las generaciones posteriores a ellos mismos. Aquellos que cobijaron las ideas de hermandad latinoamericana, y más allá todavía, al tender su mano a quienes inmigraron a esta Argentina.

Se trata de no olvidarnos de nuestras raíces continentalmente sureñas. Nos cuesta aprender de nuestros propios errores, y nos duele mirarnos, y nos falta autocrítica, y nos va así. La derrota bélica de las Malvinas fue eso, perdimos, nos ganaron por muchos factores. Argentina perdió la guerra en el Atlántico sur; si hasta cuesta escribirlo, suena raro, pero es así, y ni siquiera dos goles de Maradona pueden remediar eso, tan sólo calmar y regocijar nuestro espíritu revanchista.

Esa es nuestra historia, pisoteada por botas militares y regada de corrupción política, donde la culpa la tiene el otro, la que no asumimos todavía. Los combatientes de las Malvinas difícilmente tengan un retrato en cada aula de nuestras escuelas, como los próceres, pero todos tenemos la maravillosa oportunidad de tenerlos cerca, de comenzar a aprender, a querer lo nuestro, valorizar a quienes fueron capaces de entregar sus propias vidas para defendernos de la usurpación imperialista. Sólo los combatientes de Malvinas pueden colocarse al lado de los gauchos de Güemes y los granaderos de San Martín. Y es ahí donde esta la oportunidad de ganar como pueblo, de triunfar sobre la escasa memoria colectiva.

Aquellos chicos de la guerra sólo buscan respeto. Nuestras historietas, notas e ilustraciones intentan ser una manera más de solidaridad con el combatiente, con contenido y forma, con hechos que fueron o pudieron ser. «Solidaridad», esa es la palabra.

Preferimos quitarles el título de «ex» a estos combatientes que siguen en la lucha, por sí mismos, por sus familias, por sus trabajos, por su Argentina, contra sus malos recuerdos, contra la indiferencia y el olvido. Preferimos quitarles lo de «chicos»... ya son verdaderos grandes, «los grandes de la guerra».

La muestra «Los grandes de la guerra», fue inaugurada el martes 2 de abril de 2002, a las nueve, en la librería El Griego, y de manera simultánea por internet en la página kultural.com.ar, creándose en el mismo sitio web una sección especial para Unhil: www.unhil.com.ar

Dieciséis historietas de cuatro pági-

nas cada una, trabajadas en diversas técnicas, ilustraciones varias y notas escritas por Carlos Quiroga, nuestro asesor periodístico. La presentación digital estuvo a cargo de Sergio Guardo, Peki y Benjamín Arnedo, de www.kultural.com.ar, quienes son, además, los responsables principales de la digitalización de todo el material, editándolo en un disco compacto, a modo de revista digital-catálogo de la muestra.

En mayo, Unhil fue invitada al evento «Leyendas», de la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe, donde expuso esta muestra con excelente repercusión. Mientras que a partir del sábado 8 de junio podrá verse en la ciudad de Salta y en septiembre en Córdoba.

Sólo es la continuidad de un respeto al combatiente que debe hacerse más constante, más notorio en nuestro pueblo. Respeto por quienes nos defendieron entregando su vida, o parte importante de ella, como la inocencia de la juventud.

Aplaudiendo a los combatientes que desfilan, comprendiendo a los que no, orando por los que no volvieron, demostrando un país de duelo el 2 de abril, con nuestra bandera a media asta. Con la palabra «solidaridad» hecha verbo, donde veinte años después, y más aún, comprendamos que las Malvinas es nuestra historia argentina, la de «los grandes de la guerra».

Está en nosotros

Figura 8: Viñeta de la historieta «Querido abuelo»de Raul y Guillerma Escalante para «Los grandes de la guerra».

Proyectos futuros

Unhil continuará sus actividades con tres proyectos:

1. Lograr que el disco compacto de «Los grandes de la guerra...» pueda difundirse de manera masiva, principalmente en las escuelas, donde se educa al soberano, que se tenga conciencia de nuestra historia. Por tal motivo, se censuraron en el disco compacto, todas las malas palabras y expresiones «fuertes» en cada historieta que no sean adecuadas para la lectura de los niños, respetándose los trabajos originales en las muestras.

2. Organizar en el presente año una muestra referida a los quinientos diez años de conquista americana.

3. Organizar para el año 2003 una muestra homenaje a Ernesto Che Guevara, quien cumpliría setenta y cinco años, en un intento de polemizar sobre el tratamiento de imagen comercialmente, con historietas que nos reflejen aspectos desconocidos de su personalidad. Actualmente se ironiza por ahí con

la frase «Volveré y seré remeras», que si bien a muchos puede resultarnos de mal gusto, no debemos negar lo cierto de ella en estos tiempos.

Pido disculpas por lo extenso de esta nota. Son muchas las ganas de contar nuestras experiencias, tratando de hacer y construir a fuerza de letras y trazos. Desde Unhil, saludamos a todos los que hacen posible expresarnos en estas páginas, que poco a poco se convierten en un inestimable banco de datos de nuestra historia latinoamericana en historietas. Gracias por el espacio y por su «solidaridad», esa es la palabra.

Notas

1. Participantes de «El día de los lápices»: Bernardo Vides Almonacid, con el editorial ilustrado, representando el sentido de la muestra; Edgardo Ortega, con la ilustración del afiche oficial de la muestra; César Oliva, con el diseño del mismo, además de la gráfica general de la muestra; Ramón Díaz, con la ilustración «Cuantos recuerdos»; Sergio Langer, con «El empleado del mes»; Fabián Castro, «Noche negra»; Néstor Martín, «Ojos que no ven»; Juan Emilio Rosello, «Marzo del ´96»; Arturo Soria y César Carrizo, «Por algo será»; Jorge Soria, «El pensar de un joven idealista»; Raúl Escalante, «Todo un orgullo»; Guillermo Escalante, «Armando, Alfredito y Antonio»; César Carrizo, con «La oruga sobre el pizarrón», adaptación del libro del mismo nombre de Eduardo Rosenzvaig.
2. Participantes de «Los grandes de la guerra - Malvinas, 20 años después»: Arturo Soria-Martha Salazar de Osorio, «Testimanio»; Néstor Martín, «¡Oid, mortales!»; Sebastián Cáceres, «Reglas de juego»; Héctor Palacios y Juan Valeros, «Memorias de un combatiente»; Juan Emilio Rosssello, «Definiciones»; Javier Fernández (Río Gallegos), «Sâlom Milhâma»; Alejandro Nicolau, «Relato de cartón»; Fabián Castro «Historietas argentinas»; Jorge Soria (Trancas), «La batalla contra el imperio»; Raúl Escalante y Guillermo (Piojo) Escalante, «Querido abuelo»; Gustavo Flores (Guflo, Salta), «Malvinas 1982»; Felipe Mendoza (Lippe, Salta); Javier Rovella (Lanús, Buenos Aires), «Ceguera de guerra»; Carlos Quiroga y Ramón Díaz, (La Rioja, Notas); César Oliva, diseño gráfico; César Carrizo (La Madrid, sur tucumano), «Entrevista a una combatiente».
3. Colaboraron especialmente: Josefina Racedo, del Instituto Cercapu; Francisco Viecho, ex-militante y preso político; Eduardo Rosenzvaig, de la Unt; Martha Zurita, directora del Registro Civil, financiando la muestra; Javier Ortega; Ernesto Klass y personal del diario *El Siglo*, Carlos Amaya y personal de *El Periódico de Tucumán*; Sección espectáculos del diario *La Gaceta*; Florencia Paterlini y personal de All music; Margarita Vera y Marcos Figueroa, de la Facultad de artes de la Unt; Comisión de derechos humanos de Tafí Viejo; Adolfo Ruiz, de *Aquí vivimos Tucumán*; Manuel Pérez Alfaro, de la Editorial Pablo de la Torriente (La Habana, Cuba); Irma Fonseca Armas, del Instituto Nacional de Periodismo José Martí (La Habana, Cuba); Dario Mogno; don Guillermo Marconi; Gustavo Flores (Guflo) de saltalarisa.com.ar; Sergio Guardo, Peki y Benjamín Arnedo de *Plusware*; Librería El Griego; Fundación LV 12; Carlos Gómez y Elías Osorio, combatientes; a quienes expresamos nuestro profundo agradecimiento.

Bibliografía

Arroyo, Arturo: «El que quiera leer que lea», *Pucará*, 1, julio de 1985, Editorial Manuel Ugarte, Tucumán, Argentina.

Escalante, Raúl: «Editorial», *La Iguana*, 1, octubre de 1992, Tucumán, Argentina

Kolesnicov, Patricia y Martín, Mónica: «Nadie pudo matar al Eternauta», *Viva*, diario *Clarín*, 1997, Buenos Aires, Argentina.

Reggiani, Federico: «Fierro: historietas y nacionalismo en la transición democrática argentina», *El Picasesos*, 2, 1999, La Plata, Buenos Aires, Argentina.

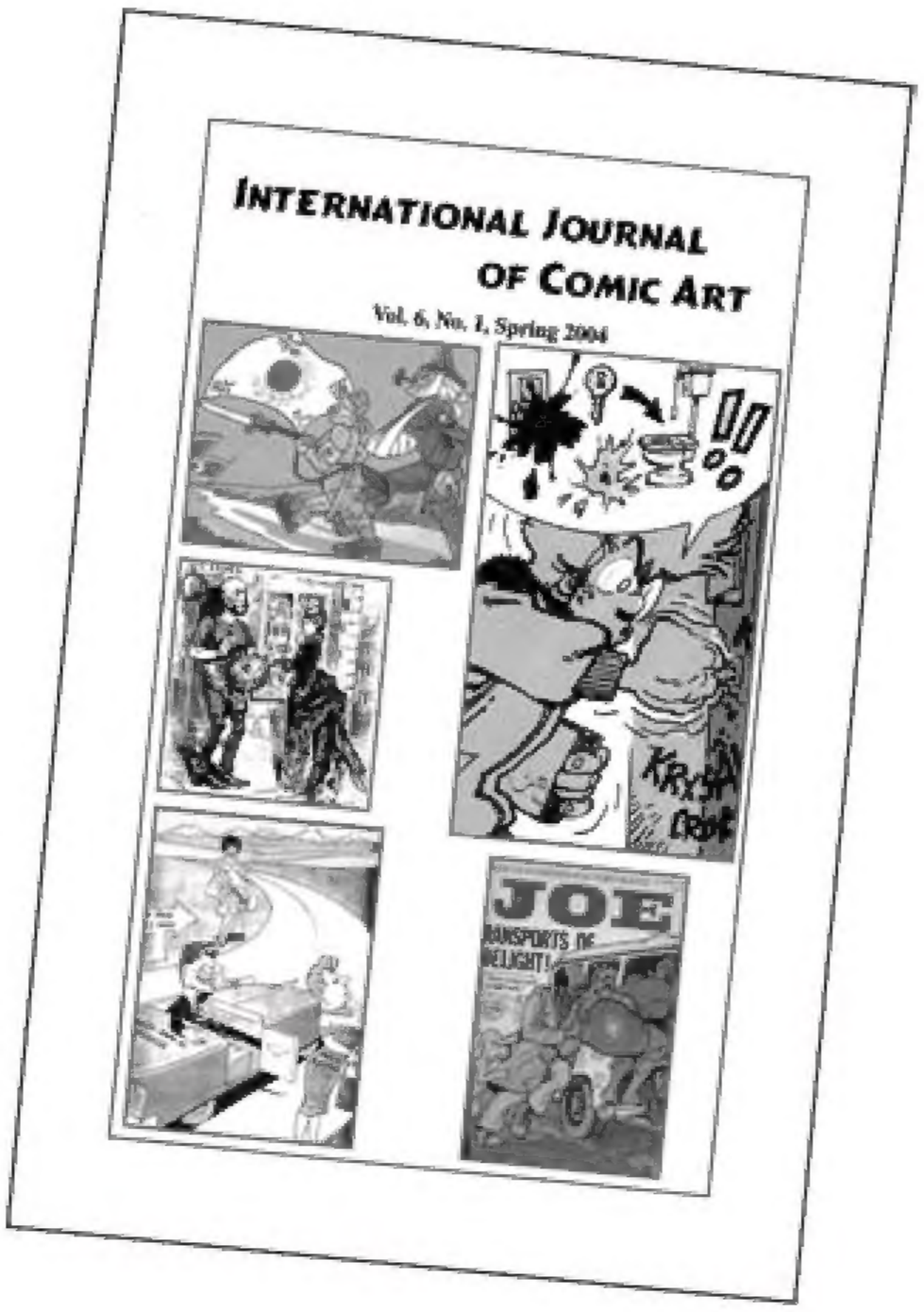
Rivera, Ángel: «Tucumán y la causa americana», en «Tiempos heroicos» (124-125), Editorial Kapeluz, 1959, Buenos Aires, Argentina.

Sasturain, Juan y Cascioli, Andrés: «Editorial», *Fierro a Fierro*, 1, septiembre de 1984, Editorial de la Urraca, Buenos Aires, Argentina.

Trix Hemocomics: «Editorial», 1, abril de 1986, Tucumán, Argentina.

International Journal of Comic Art

El **International Journal of Comic Art** llena un vacío en el conocimiento de la cultura del comics. Aparece dos veces al año como una publicación consagrada a los aspectos históricos, prácticos y teóricos de la caricatura y los comics. Con el objetivo de publicar materiales ilustrativos el **Journal** aborda todo lo relacionado con el arte de los comics en el mundo, caricaturas, libros de comics, tiras, humor y caricaturas políticas, así como ilustraciones humorísticas.



Su edición incluye unas 300-350 páginas, con un promedio de 18 artículos y más de cien ilustraciones. Unos treinta países de todos los continentes han estado representados en sus artículos.

Adicionalmente **International Journal of Comic Art** refleja editoriales, libros y catálogos de exposiciones, ensayos bibliográficos, columnas de opinión, un portafolio de caricaturas de todo el mundo y entrevistas.

Suscripciones:
$40.00 USD para instituciones
$30.00 USD para suscripciones individuales
Haga su cheque pagadero a:
John A.Lent
669 Ferne Blvd.
Drexel Hill. PA 19026

Disponibles algunas ediciones anteriores.

http://home.earthlink.net/~comicsresearch/ijoca/

los primeros dieciséis números

1 **W. Vergueiro**: Desarrollo y perspectivas de la historieta infantil brasileña. Las incógnitas de un nuevo siglo ● **D. Rabanal**: Panorama de la historieta en Colombia ● **C. Blanco**: Cuadros ● **J. Montealegre**: Pepo, mucho más que un condorito ● **J. Montealegre**: El cóndor pasa ● **N. Buscaglia**: Comienza una historia

2 **A. Bartra**: Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (1). Piel de papel. Los pepines en la educación sentimental del mexicano ● **M. Barrero**: Jodorowsky: el chileno ecléctico (1) ● **C. Blanco**: Salomón, un mutante perturbador ● **C. Federici**: Desventuras en el Páramo. Una visión personal(ista) del cómic en el Uruguay ● **M. Pérez**: La historieta y el cine de animación. Entrevista a Juan Padrón

3 **W. Vergueiro**: Historieta pornográfica brasileña. Una visión del erotismo en la cultura latinoamericana en las obras del artista Carlos Zéfiro ● **A. Bartra**: Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (2). Fin de fiesta. Gloria y declive de una historieta tumultuaria ● **M. Barrero**: Jodorowsky: el chileno ecléctico (2) ● **C. Sanín**: Impresiones personales sobre el cómic colombiano ● **L. Falaschini**: Fuga de lápices ● **D. Mogno**: Casi cincuenta años con el pincel en mano. Charla con Eduardo Muñoz Bachs

4 **A. Merino**: Fantomas contra Disney ● **A. Bartra**: Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (3). Globos globales: 1980-2000 ● **G. Saccomanno**, **C. Trillo**: Héctor Germán Oesterheld: una aventura interior (1) ● **M. Lucioni**: La historieta peruana (1)

5 **P. Mejía**: El mito del superhéroe ● **R. Hernández**: Dispositivo didáctico para la formación de una cultura integral en la historieta cubana ● **W. Vergueiro**: Historieta brasileña actual y sus perspectivas ● **C. Gutiérrez**: Historieta chilena post dictadura. Renaciendo en la década del ochenta ● **Ó. Sierra**: La tardía evolución del arte de la historieta en Costa Rica ● **G. Saccomanno**, **C. Trillo**: Héctor Germán Oesterheld: una aventura interior (2)

6 **E. Priego**: Taller del Perro: por una historieta de autor ● **R. Peláez**: La onomatopeya - C. Díaz: La historieta en Chile (1) ● **M. Barrero**: Viñetas desarraigadas. La hégira de historietistas latinoamericanos a otros mercados: el caso de Argentina ● **W. Vergueiro**, **L. Ribeiro**: La novela gráfica como una opción sustentable para la industria de historietas de países en desarrollo. El caso del artista brasileño Lourenço Mutarelli ● **C. Carrizo**: Unhil, Unión de Historietistas e Ilustradores de Tucumán. La historia argentina en pedazos de historietas

7 **F. García**, **H. Ostuni**: El Eternauta ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (2) ● **R. dos Santos**: Zé Carioca y la cultura brasileña

8 **R. Fornés**: Apuntes de un dibujante y una entrevista ● **M. Lucioni**: La historieta peruana (2) ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (3) ● **H. Cardoso**: La primera novela ilustrada mexicana. Rosa y Federico. Novela ilustrada contemporánea

9 **C. Díaz**: La historieta en Chile (4) - **W. Vergueiro**, **V. Bari**: Perfil de la lectora brasileña de historieta. Una investigación participativa - **M. Pérez**: ©Línea ¿Una experiencia válida y actual?

10 **Ó. Sierra**: Situación actual de la historieta en Costa Rica ● **M. Barrero**: Perú conquista los Estados Unidos. Pablo Marcos ● **F. García**, **H. Ostuni**: Vera historia del indio Patoruzú ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (1) ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (5)

11 **F. García**, **H. Ostuni**: Tangos de historieta ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (6) ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (2) ● **D. Mogno**: Dibujando por la revolución. Charla con Virgilio Martínez Gaínza

12 **J. Negrín**: El Pitirre. Humor revolucionario (1) ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (3) ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (7)

13 **J. Negrín**: El Pitirre. Humor revolucionario (2) ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (4) ● **A. Colmán**, **R. Goiriz**: Una mirada al humor gráfico y la historieta en Paraguay

14 **M. Barrero**: El origen de la historieta española en Cuba. Landaluze, pionero de un nuevo discurso iconográfico latinoamericano ● **H. Cardoso**: José María Villasana, precursor de la historieta mexicana ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (8)

15 **A. Ferreiro**, **F. García**, **H. Ostuni**, **L. Rosales**, **R. Van Rousselt**: H.G. Oesterheld: maestro de los sueños (1). De Códex a casa y de casa a Abril ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (9) ● **W. Vergueiro**: Las historietas en la educación popular en Brasil. Algunas producciones ● **V. Bari**: La resignificación de los conflictos civilizados en Holy Avenger

16 **W. Vergueiro**: Origen, desarrollo y tendencias de las historietas brasileñas ● **R. dos Santos**: La historieta de terror brasileña ● **S. Bibe**: Panorama del mangá producido en Brasil ● **E. Guazzelli**: La historieta en Rio Grande do Sul ● **G. Andraus**: Los fanzines de historietas en Brasil y su situación histórico social

REIMPRESIÓN - DICIEMBRE 2004